



UNIVERSIDAD DE CUENCA

Facultad de Artes

Carrera de Artes Musicales

Propuesta de fusión del género ecuatoriano Yaraví con técnicas armónicas y lenguaje musical empleado en el Jazz, mediante la elaboración de cuatro arreglos extraídos del libro “Yaravíes Quiteños” de Juan Agustín Guerrero para guitarra sola.

**Trabajo de titulación previo
a la obtención del título de
Licenciado en Instrucción Musical.**

Autor:

Nicolás Mateo Cabrera Guzmán

C.I: 0106829724

E-mail: niko162012@gmail.com

Director:

Mgst. Jorge Alfredo Ortega Barros

C.I: 0105188817

Cuenca, 30 de agosto de 2020

RESUMEN

El propósito de esta investigación, es la elaboración de una propuesta de fusión del género ecuatoriano Yaraví, con técnicas armónicas y lenguajes musicales empleados en el Jazz, mediante la elaboración de cuatro arreglos extraídos del libro “Yaravíes Quiteños” de Juan Agustín Guerrero, para guitarra sola. Las obras seleccionadas son: Amor Mío, La Bartola, Don Jacinto y El Desengaño.

En primer lugar, se ha realizado una breve contextualización de los géneros, proporcionando información sobre su origen, su carácter expresivo y social, así como también un análisis musical general de los mismos.

Después, se ha determinado las técnicas armónicas que se van a emplear, estas técnicas han sido estudiadas y explicadas en este proyecto de investigación, ya que posteriormente son aplicadas en la elaboración de los arreglos.

Finalmente, se ha desarrollado cuatro arreglos, en los cuales se ha explicado su proceso creativo, con un análisis de las variaciones que se ha hecho, las técnicas armónicas utilizadas y las características musicales de cada obra

Palabras clave: Música popular ecuatoriana, Yaraví, Jazz, fusión, análisis, arreglos.

ABSTRACT

The purpose of this research is the elaboration of a proposal for the fusion of the Ecuadorian genre Yaraví, with harmonic techniques and musical languages used in Jazz, through the preparation of 4 arrangements extracted from the book “Yaravies Quiteños” by Juan Agustín Guerrero for solo guitar. The selected works are: Amor Mío, La Bartola, Don Jacinto and El Desengaño.

As a first point, a brief contextualization of the genres has been carried out, providing information on their origin, their expressive and social character, as well as a general musical analysis of them.

Afterwards, it has been determined that harmonic techniques to be used, these techniques have been studied and explained in this research project, since they are subsequently applied in the elaboration of the arrangements.

Finally, 4 arrangements have been developed, in which their creative process has been explained, with an analysis of the variations that have been made, the harmonic techniques used and the musical characteristics of each work

Keywords: Ecuadorian folk music, Yaravi, Jazz, fusion, analysis, arrangements.



Tabla de contenido

RESUMEN.....	1
ABSTRACT.....	2
CLÁUSULA DE LICENCIA Y AUTORIZACIÓN PARA PUBLICACIÓN EN EL REPOSITORIO INSTITUCIONAL	14
CLÁUSULA DE PROPIEDAD INTELECTUAL	15
DEDICATORIA.....	16
AGRADECIMIENTOS	17
INTRODUCCIÓN	18
CAPITULO 1	20
BREVES RASGOS DE LOS GÉNEROS: YARAVÍ, JAZZ.	20
1.1 Yaraví	20
1.1.1 Tipos de Yaraví.	21
1.1.1.1 El Yaraví indígena	22
1.1.1.2 El Yaraví Criollo.....	22
1.1.2 El Yaraví en la actualidad	23
1.1.3 El Yaraví y los procesos de fusión.	23
1.1.4 Métrica.	25
1.1.5 Armonía.....	28
1.2 El Jazz.....	29
1.2.1 Elementos del Jazz.	31
	3



1.2.1.1	La estructura – El Blues	31
1.2.1.2	Teoría y Armonía	33
1.2.1.3	Ritmo y Swing	34
CAPITULO 2		35
EL ARREGLO Y TÉCNICAS ARREGLÍSTICAS.....		35
2.1	Estructura de un arreglo.....	36
2.1.1	Melodía.....	37
2.1.1.1	Notas principales.....	38
2.1.1.2	Notas Secundarias.....	39
2.1.2	Figuración.....	40
2.1.2.1	Escritura adecuada de un arreglo	40
2.1.2.2	Figuración no sincopada	42
2.1.2.3	Figuración Sincopada.....	42
2.1.3	Tipos de Escritura.....	44
2.1.4	Escritura a cuatro partes	45
	Armonización	46
2.1.5	46
2.1.6	La re-armonización	46
2.1.7	Tensiones Armónicas	47
2.2	Técnicas de arreglos aplicadas a la “Guitarra sola”	49
2.2.1	Proceso melódico armónico.	52



2.2.2	Chord notes	54
2.2.3	Extensiones de acordes.....	56
2.2.4	Armonización de notas extrañas	57
2.2.4.1	Diads	57
2.2.4.2	Voice Leading	58
2.2.4.3	Acordes de paso	59
2.2.4.4	Acordes disminuidos.....	59
2.2.4.5	Acordes semi- disminuidos.....	60
2.2.5	Walking Bass.....	61
CAPITULO 3		63
ELABORACIÓN, ANÁLISIS Y GRABACIÓN DE LOS ARREGLOS		63
3.1	Arreglo “Amor mío”	63
3.2	Arreglo “La Bartola”	70
3.3	Arreglo “Don Jacinto”	80
3.4	Arreglo “El Desengaño”	89
4	CONCLUSIONES	96
5	BIBLIOGRAFÍA.....	97
6	ANEXOS.....	99
6.1	Partitura Amor Mio.	99
6.2	Partitura La Bartola	101
6.3	Partitura Don Jacinto	104



6.4	Partitura El Desengaño	107
-----	------------------------------	-----

TABLAS

Tabla 1 Tipos de harawi, según el sentimiento que provocaban. Basado en el libro “Breve Historia de la Música del Ecuador” (Godoy, 2005)	21
Tabla 2 Desarrollo y procesos de fusión de la música nacional ecuatoriana. Basado en el análisis del libro “La Música Nacional (Identidad, mestizaje, y migración en el ecuador” (Wong, 2013)	24
Tabla 3 Historia del proceso de evolución del Jazz. Tabla elaborada y basada en el libro “Historia del Jazz”. (Gioia, 1997)	31
Tabla 4: Elementos musicales empleado de cada género, en los arreglos. (Autoría Propia)...	63
Tabla 5: Análisis de la obra Amor Mío (Autoría Propia)	64
Tabla 6: Análisis de la obra adaptada por Juan Agustín Guerrero “La Bartola” (Autoría Propia)	70
Tabla 7: Análisis de la obra adaptada por Juan Agustín Guerrero “Don Jacinto”. (Autoría propia)	80
Tabla 8: Análisis de la obra adaptada por Juan Agustín Guerrero “El Desengaño”. (Autoría propia)	89

ILUSTRACIONES

Ilustración 1 Parte final del yaraví “La nieve”. Extraído del libro “La Enciclopedia de la Música Ecuatoriana” (Guerrero P. , 2004 - 2005).....	23
Ilustración 2: Ritmo Yaraví indígena. Tomado del libro recopilatorio “Yaravies Quiteños”..	25
Ilustración 3: Ritmo Yaraví criollo “Autoría Propia”	26



Ilustración 4: Uso de 6 corcheas, acompañamiento del Yaraví. Tomado del libro recopilatorio “Yaravies Quiteños” (Guerrero J. A., 1883)	26
Ilustración 5: Uso de negra corchea negra con punto, acompañamiento del Yaraví. (Guerrero J. A., 1883)	26
Ilustración 6: Yaraví “Todavía no me muero”, con una métrica de $\frac{3}{4}$. Extraído del libro “La Enciclopedia de la Música Ecuatoriana”	27
Ilustración 7 Yaraví “Todavía no me muero”, con una métrica de $\frac{3}{4}$. Extraído del libro “La Enciclopedia de la Música Ecuatoriana”	27
Ilustración 8 :Fragmento del Yaraví “Amor Mío” tomado del libro recopilatorio “Yaravies Quiteños”. Uso de cadencia modal V grado menor (Am), resolviendo a la tónica (Dm)	28
Ilustración 9: “Darck Orpneus” del compositor Louis Bonfi. Tomado del libro recopilatorio “Real book 1”. Forma allegro de sonata, aplicada en el Jazz	32
Ilustración 10 Obra “Blue Monk” del compositor Thelonius Monk. Tomada del libro recopilatorio “Real Book 1”. La forma blues aplicada al Jazz	33
Ilustración 11: Análisis de un fragmento melódico, identificando las notas principales y tensiones. (Herrera, 1986)	39
Ilustración 12 Notas diatónicas (Herrera, 1986)	40
Ilustración 13 Notas cromáticas (Herrera, 1986)	40
Ilustración 14: Similitudes usando diferente figuración a un temo mayor o menor. (Herrera, 1986)	41
Ilustración 15: Acentos en un compás de 4/4. (Herrera, 1984)	41
Ilustración 16: Figuración no sincopada (Herrera, 1986)	42
Ilustración 17: Variaciones de interpretación de la corchea (Herrera, Técnicas de arreglos para la orquesta moderna, 1986).	42



Ilustración 18: Variaciones de interpretación de la corchea (Herrera, Técnicas de arreglos para la orquesta moderna, 1986).	42
Ilustración 19: Figuración sincopada por una corchea (Herrera, Técnicas de arreglos para la orquesta moderna, 1986)	43
Ilustración 20: Figuración sincopada por una semi corchea (Herrera, Técnicas de arreglos para la orquesta moderna, 1986)	44
Ilustración 21: Figuración sincopada por una negra (Herrera, Técnicas de arreglos para la orquesta moderna, 1986)	44
Ilustración 22: Tesitura de la guitarra (Herrera, 1986)	49
Ilustración 23: Nomenclatura de los dedos (Fisher, 1997)	51
Ilustración 24: Distribución de dedos en las cuerdas de la guitarra (Fisher, 1997).	51
Ilustración 25: Reconocimiento de acordes según la melodía (Fisher, 1997)	52
Ilustración 26: Desarrollo del acorde desde su melodía (Fisher, 1997)	53
Ilustración 27: Posibles extensiones de los acordes (Fisher, 1997)	56
Ilustración 28: Desarrollo del acorde en base a su melodía (Fisher, 1997)	57
Ilustración 29 Desarrollo del acorde en base a su melodía (Fisher, 1997)	57
Ilustración 30: Uso de la técnica de armonización Diads (Fisher, 1997)	58
Ilustración 31: Desarrollo de la técnica Voice Leading (Fisher, 1997)	59
Ilustración 32: Uso de acordes de paso (Fisher, 1997).	59
Ilustración 33: Uso de acordes disminuidos, resolución un semi tono más alto (Fisher, 1997)	60
Ilustración 34: Uso de acordes semi disminuidos (Fisher, 1997)	61
Ilustración 35 Obra Amor mío, extraída del libro “Yaravies Quiteños” (Guerrero J. A., 1883)	64



Ilustración 36: Fragmento de la obra “Amor Mío”, desarrollada en piano (Guerrero J. A., 1883).....	65
Ilustración 37:: Fragmento de la obra “Amor Mío”, adaptada para guitarra (Autoría Propia)	65
Ilustración 38: Fragmento de la obra para guitarra sola “Amor mío”. Uso del acorde de E9 como acorde de paso y uso del acorde E7dim, sustituto del sub dominante del iv grado menor (Autoría Propia).....	67
Ilustración 39: Fragmento de la obra para guitarra sola “Amor mío”. Uso de la técnica voice leading en los acordes F9, E9 Eb9 y uso del acorde E7#9 como sustituto del VI grado (Autoría Propia).....	67
Ilustración 40: Fragmento de la obra para guitarra sola “Amor mío”. Variación de la segunda frase sección A (Autoría Propia).....	68
Ilustración 41: Fragmento de la obra para guitarra sola “Amor mío”. Resolución cromática de Fmaj7 a Cdim7 (Autoría Propia).....	68
Ilustración 42: Fragmento de la obra para guitarra sola “Amor mío”. Uso de una pregunta y respuesta entre el bajo y la melodía (Autoría Propia)	69
Ilustración 43: Fragmento de la obra para guitarra sola “Amor mío”. Variación de la sección A, usada como coda (Autoría Propia)	69
Ilustración 44: Obra “La Bartola”, extraída del libro “Yaravies Quiteños” (Guerrero J. A., 1883).....	70
Ilustración 45: Fragmento de la obra “La Bartola”, extraída del libro “Yaravies Quiteños”. Uso de la melodía (Guerrero J. A., 1883)	71
Ilustración 46 Fragmento de la obra para guitarra sola “La Bartola”. Uso de la melodía en la guitarra (Autoría Propia)	71
Ilustración 47: Introducción de la obra para guitarra sola “La Bartola”. (Autoría Propia).....	72



Ilustración 48: Fragmento del puente de la obra para guitarra sola “La Bartola”. (Autoría Propia)	72
Ilustración 49: Fragmento de la coda, de la obra para guitarra sola “La Bartola”. (Autoría Propia)	73
Ilustración 50; Fragmento de la obra para guitarra sola “La Bartola”. Uso de la candencia II – V – I, en el acorde de C. (Autoría Propia).....	73
Ilustración 51 Fragmento de la obra para guitarra sola “La Bartola”. Desarrollo de la introducción, en una pregunta y respuesta entre los acordes de Dm y C. (Autoría Propia).....	74
Ilustración 52: Fragmento de la obra para guitarra sola “La Bartola”. Uso de una progresión de acordes disminuidos (Autoría Propia)	74
Ilustración 53: Fragmento de la obra para guitarra sola “La Bartola”. Uso del acorde G#7dim como sustituto principal del V grado (Autoría Propia)	75
Ilustración 54 : Fragmento de la obra para guitarra sola “La Bartola”. Uso de la técnica Voice leading sobre la nota de E, formando el acorde de Am7 (Autoría Propia).	75
Ilustración 55 Fragmento de la obra para guitarra sola “La Bartola”. Uso de notas de paso. (Autoría Propia).....	76
Ilustración 56: Fragmento de la obra para guitarra sola “La Bartola”. Variación de la parte A (Autoría Propia).....	76
Ilustración 57: Fragmento de la obra para guitarra sola “La Bartola”. Extensión de acorde de Am (Autoría Propia).....	77
Ilustración 58 Fragmento de la obra para guitarra sola “La Bartola”. Cambio de tonalidad a su relativa mayor C (Autoría Propia).....	77
Ilustración 59: Fragmento de la obra para guitarra sola “La Bartola”. Uso de la progresión II – V – I sobre el acorde de Em (Autoría Propia).....	78



Ilustración 60: Fragmento de la obra para guitarra sola “La Bartola”. Variación de la sección B (Autoría Propia).....	78
Ilustración 61: Fragmento de la obra para guitarra sola “La Bartola”. Puente arpegiado, regreso a la sección A con la tonalidad de Am (Autoría Propia).	79
Ilustración 62: Coda de la obra para guitarra sola “La Bartola” (Autoría Propia).....	79
Ilustración 63: Obra “Don Jacinto”, extraída del libro “Yaravies Quiteños” (Guerrero J. A., 1883).....	80
Ilustración 64: Fragmento de la obra “Don Jacinto”, extraída del libro “Yaravies Quiteños”. Desarrollo de la melodía en el piano (Guerrero J. A., 1883)	81
Ilustración 65: Fragmento de la obra para guitarra sola “Don Jacinto”. Desarrollo melódico en la guitarra (Autoría Propia).	81
Ilustración 66: Introducción de la obra para guitarra sola “Don Jacinto” (Autoría Propia).....	82
Ilustración 67: Puente de la obra para guitarra sola “Don Jacinto” (Autoría Propia).	82
Ilustración 68: Coda de la obra para guitarra sola “Don Jacinto” (Autoría Propia).....	82
Ilustración 69: Fragmento de la obra para guitarra sola “Don Jacinto”. Uso de diads (Autoría Propia).	83
Ilustración 70: Fragmento de la obra para guitarra sola “Don Jacinto”. Uso del acorde de Bbmaj7 como sustituto principal del acorde de Gm (Autoría Propia).	83
Ilustración 71: Fragmento de la obra para guitarra sola “Don Jacinto”. Uso de la progresión II – V – I, del acorde de Bb (Autoría Propia).	84
Ilustración 72: Fragmento de la obra para guitarra sola “Don Jacinto” (Autoría Propia).....	84
Ilustración 73: Fragmento de la obra para guitarra sola “Don Jacinto”. Desarrollo de la técnica de Voice Leading (Autoría Propia).	84
Ilustración 74: Fragmento de la obra para guitarra sola “Don Jacinto”. Resolución cromática entre Gm y G9 (Autoría Propia).....	85



Ilustración 75: Fragmento de la obra para guitarra sola “Don Jacinto”. Uso de la cadencia modal (v – i), característica del Yaraví (Autoría Propia).	85
Ilustración 76: Fragmento de la obra para guitarra sola “Don Jacinto”. Uso de la progresión II – V – I, del acorde de Bb, movimiento del bajo por notas de aproximación (Autoría Propia).	86
Ilustración 77: Fragmento de la obra para guitarra sola “Don Jacinto”. Cambio de tempo, métrica y valor de la corchea (Autoría Propia).	86
Ilustración 78: Fragmento de la obra para guitarra sola “Don Jacinto”. Transición de Gm a G#dim (Autoría Propia).	87
Ilustración 79: Fragmento de la obra para guitarra sola “Don Jacinto”. Desarrollo cromático de A7dim (Autoría Propia).	87
Ilustración 80: Fragmento de la obra para guitarra sola “Don Jacinto”. Variación del motivo principal en la sección B (Autoría Propia).	87
Ilustración 81: Fragmento de la obra para guitarra sola “Don Jacinto”. Uso de una progresión de acordes disminuidos (Autoría Propia).	88
Ilustración 82: Fragmento de la obra para guitarra sola “Don Jacinto”. Uso de la escala menor en la sección final de la coda (Autoría Propia).	88
Ilustración 83: Obra “El Desengaño”, extraída del libro “Yaravies Quiteños” (Guerrero J. A., 1883).	89
Ilustración 84: Introducción de la obra para guitarra sola “El Desengaño” (Autoría Propia).	90
Ilustración 85: Puente de la obra para guitarra sola “El Desengaño” (Autoría Propia).	90
Ilustración 86: Coda de la obra para guitarra sola “El Desengaño” (Autoría Propia).	91
Ilustración 87: Fragmento de la obra para guitarra sola “El Desengaño”. Uso de acordes extendidos (Autoría Propia).	91



Ilustración 88: Fragmento de la obra para guitarra sola “El Desengaño”. Paso cromático del acorde de Dm a D7dim y uso de una progresión de acordes disminuidos (Autoría Propia). ..	92
Ilustración 89: Fragmento de la obra para guitarra sola “El Desengaño”. Uso del dominante secundario extendido, tomado desde la 3era del acorde (V/Vb9, tomado desde la tercera) para pasar a Dm (Autoría Propia).	92
Ilustración 90: Fragmento de la obra para guitarra sola “El Desengaño”. Uso del acorde A7#9 dominante secundario del acorde de Dm (V/V) (Autoría Propia).	92
Ilustración 91: Fragmento de la obra para guitarra sola “El Desengaño”. Variaciones del acorde de C, para el desarrollo melódico y uso de una progresión de disminuidos (Autoría Propia).	93
Ilustración 92: Fragmento de la obra para guitarra sola “El Desengaño”. Uso del acorde de B7dim como sustituto de dominante secundario de Cm, tomado desde la tercera (iv/V, tomado desde la tercera del acorde) (Autoría Propia).	93
Ilustración 93: Fragmento de la obra para guitarra sola “El Desengaño”. Variación de acordes (Autoría Propia).	94
Ilustración 94: Fragmento de la obra para guitarra sola “El Desengaño”. Uso del acorde de F7, para realizar un cambio de tonalidad a Bb (Autoría Propia).	94
Ilustración 95: Fragmento de la obra para guitarra sola “El Desengaño”. Uso de subdominantes (Autoría Propia).	95
Ilustración 96: Fragmento de la obra para guitarra sola “El Desengaño”. Uso del acorde de Dm, para regresar a la tonalidad de Gm (Autoría Propia).	95



CLÁUSULA DE LICENCIA Y AUTORIZACIÓN PARA PUBLICACIÓN EN EL REPOSITORIO INSTITUCIONAL

Yo Nicolás Mateo Cabrera Guzmán, en calidad de autor y titular de los derechos morales y patrimoniales del trabajo de titulación “PROPUESTA DE FUSIÓN DEL GÉNERO ECUATORIANO YARAVÍ CON TÉCNICAS ARMÓNICAS Y LENGUAJE MUSICAL EMPLEADO EN EL JAZZ, MEDIANTE LA ELABORACIÓN DE CUATRO ARREGLOS EXTRAÍDOS DEL LIBRO “YARAVÍES QUITENOS” DE JUAN AGUSTÍN GUERRERO PARA GUITARRA SOLA”, de conformidad con el Art. 114 del CÓDIGO ORGÁNICO DE LA ECONOMÍA SOCIAL DE LOS CONOCIMIENTOS, CREATIVIDAD E INNOVACIÓN reconozco a favor de la Universidad de Cuenca una licencia gratuita, intransferible y no exclusiva para el uso no comercial de la obra, con fines estrictamente académicos. Asimismo, autorizo a la Universidad de Cuenca para que realice la publicación de este trabajo de titulación en el repositorio institucional, de conformidad a lo dispuesto en el Art. 144 de la Ley Orgánica de Educación Superior.

Cuenca, 30 de agosto de 2020

Nicolás Mateo Cabrera Guzmán

C.I 0106829724



CLÁUSULA DE PROPIEDAD INTELECTUAL

Yo, Nicolás Mateo Cabrera Guzmán, autor del trabajo de titulación “PROPUESTA DE FUSIÓN DEL GÉNERO ECUATORIANO YARAVÍ CON TÉCNICAS ARMÓNICAS Y LENGUAJE MUSICAL EMPLEADO EN EL JAZZ, MEDIANTE LA ELABORACIÓN DE CUATRO ARREGLOS EXTRAÍDOS DEL LIBRO “YARAVÍES QUITENOS” DE JUAN AGUSTÍN GUERRERO PARA GUITARRA SOLA”, certifico que todas las ideas, opiniones y contenidos expuestos en la presente investigación son de exclusiva responsabilidad de su autor.

Cuenca, 30 de agosto de 2020

Nicolás Mateo Cabrera Guzmán

C.I 0106829724



DEDICATORIA

Dedico este trabajo al esfuerzo que he puesto para desarrollar el mismo.

A mi madre, Dra. Mónica Janeth Guzmán Sánchez, quien me ha apoyado en todo en lo que he incursionado en la vida, tanto como en el aspecto social como en el académico, de quien he aprendido todo lo que soy y los valores que tengo

Mi padre, Ing. Mario Enrique Cabrera Barros, que me ha enseñado que la dedicación, la perseverancia y la puntualidad son valores esenciales para la vida cotidiana.

A mis queridos hermanos, Ab. Adrián Israel Cabrera Guzmán y María José Cabrera Guzmán, quienes me han acompañado toda mi vida.

A mis amigos, que me han apoyado en los buenos y malos momentos, que me han apoyado también en este proceso de educación.

De este modo expreso mi eterna gratitud hacia quienes tuvieron que ver, aun de forma indirecta, en la creación de este trabajo de investigación.



AGRADECIMIENTOS

Agradezco a todas esas personas que me han acompañado en esta etapa más de mi vida, a mi familia que siempre me ha brindado su apoyo tanto emocional como económico, para poder desenvolverme en mis estudios, agradezco a esas amistades que conocí en la universidad, las cuales me han brindado experiencia y un apoyo constante. También quiero agradecer a mis amistades fuera del campo académico, que me han acompañado y apoyado desde el colegio en los buenos y malos momentos.

Finalmente agradezco a mi tutor y amigo Mgst. Jorge Ortega, quien me ha apoyado en el desarrollo de este proceso de investigación.

INTRODUCCIÓN

El Yaraví es, un género de música popular de la extensa zona andina, el cual se encuentra presente en diferentes países como: Bolivia, Ecuador y Perú. Este género, proviene del término *harawi*, término que define a los cantos melancólicos y muy pocas veces de carácter alegre. Este género es considerado el pilar de muchos de los ritmos populares ecuatorianos (Godoy, 2005).

En el presente proyecto, se desarrolló el proceso de fusión del Yaraví ecuatoriano con técnicas y lenguajes musicales empleados en el Jazz, mediante la elaboración de arreglos de cuatro obras extraídas del libro *Yaravíes Quiteños* de Juan Agustín Guerrero. *Yaravíes Quiteños* es un libro recopilatorio con una gran variedad de obras de música popular ecuatoriana transcritas para piano.

Esta investigación, es planteada tras la necesidad de responder la pregunta central de la investigación: “¿Cómo realizar cuatro arreglos para guitarra sola, fusionando al género de música popular ecuatoriana Yaraví con técnicas empleadas en el Jazz?”, que motivó a una investigación que tiene un desarrollo teórico – práctico.

Para la elaboración de este proyecto se aplicó las siguientes técnicas de investigación: Se ha iniciado con una investigación de tipo bibliográfica, la cual nos ha sido de gran ayuda para el desarrollo del primer capítulo en el cual se aborda históricamente a los géneros empleados, donde se da a conocer su origen, sus características, su carácter social y expresivo, así como también un análisis musical.

Después, se aplicó el método inductivo-deductivo para la recopilación de información, ya que se tuvo que generar una investigación y descripción del objeto de estudio para poder obtener resultados. Finalmente, este proyecto de investigación, al tener como objetivo

principal la elaboración de cuatro arreglos fusionando los géneros Yaraví con Jazz, se ha aplicado una metodología experimental, siendo esta la más adecuada, ya que el resultado siempre dependió del proceso de experimentación con las técnicas armónicas que se emplearon.

Para el desarrollo de los arreglos, se tomó en cuenta varias técnicas arreglísticas como: la extensión de acordes, el uso de cadencias II – V – I, uso de acordes disminuidos, armonización en base a la melodía (Voice Leading), diads. Estas técnicas nos dan pasó para generar modificaciones tanto en la parte melódica, armónica y en su forma.

Posteriormente se han seleccionado cuatro obras del libro de Agustín Guerrero, “Yaravies Quiteños”, los cuales tuvieron un breve análisis para después desarrollar los arreglos.

Los temas seleccionados han sido los siguientes:

- Amor mío
- El Desengaño
- Don Jacinto
- La Bartola.

Finalmente, se explicó cuál fue el proceso creativo para el desarrollo de los arreglos, realizando un análisis armónico de cada uno, donde se fundamenta el uso de las técnicas previamente investigadas y el proceso de elaboración de los arreglos.

CAPITULO 1

BREVES RASGOS DE LOS GÉNEROS: YARAVÍ, JAZZ.

A continuación, se desarrollará una contextualización de los géneros Yaraví y Jazz en el que se trata sobre su origen su carácter expresivo y social, así como también un análisis musical general de los mismos. Esto se desarrolla para comprender mejor el carácter de los géneros y poder emplear estos conocimientos al momento de desarrollar los arreglos

1.1 Yaraví

El Yaraví, es un género musical autóctono de la extensa zona andina, el cual posee un origen precolombino, siendo interpretado para el desarrollo de labores agrícolas y reuniones familiares, para finalmente transformarse en un canto melancólico-fatalista. En ciertas ocasiones con un carácter tierno y sentimental, casi siempre desarrollado sobre una poesía amorosa (Godoy, 2005).

Etimológicamente, según el etnomusicólogo D'Harcourt, el Yaraví proviene de la deformación del vocablo quichua “*harawi*”, su significado en tiempo incásico era: “cualquier aire o cualquier recitación cantada”; a su vez su nombre proviene de los términos de *aya-aruihui*. *Aya* significa difunto y *aru* significa hablar, sacando la conclusión que este género musical es el canto que habla de los muertos. Cabe recalcar que existen varias definiciones etimológicas del mismo, pero según “La Enciclopedia de la Música Ecuatoriana”, la versión más acertada es la de D'Harcourt.

Harawi o *Arahuí*, es definido en el “Diccionario Kichua – Español” por (Torres, 1982) como:

“Género de poesía de la literatura kichua. El *arawi*, por razón de su propia etimología, durante mucho tiempo era el nombre con que se conocía todo verso, toda canción. Tenía su origen en el verbo *aráwiy* (*Arahuina*), que se desinaban al versificador, esto es el poeta. Con el

transcurso del tiempo y conforme venía evolucionando la poesía se circunscribía al significado de la palabra *arawi* a una manera peculiar de poesía amorosa”

El *harawi*, son cantos que casi en su totalidad trataban de melancolía, pues pocas veces este abarcaba temas ajenos al amor, a diferencia de su sucesor el “Yaraví colonial”, el cual, su contenido fue netamente expresar dolor y melancolía. Cabe destacar que el *harawi* incaico también abordaba la alegría en sus obras, por lo que se dieron diferentes denominaciones a estos géneros de acuerdo al sentimiento que provocaban. (Godoy, 2005)

Denominación según el sentimiento	Significado
<i>Jaray arawi</i>	Canción del amor doliente
<i>Sank'ay arawi</i>	Canción de la satisfacción
<i>Kusi arawi, Súmaj arawi, Warijsa arawi</i>	Canción de alegría, la belleza y la gracia

Tabla 1 Tipos de *harawi*, según el sentimiento que provocaban. Basado en el libro “Breve Historia de la Música del Ecuador” (Godoy, 2005)

Este género era empleado para la cosecha de grano, maíz o cebada. Las mujeres indígenas creían que al entonar el *harawi*, atraían al viento y de esta manera se daba un mejor desempeño en la cosecha. Por lo general una mujer indígena llevaba la melodía y las demás cosechadoras seguían con las palmas, este también fue empleado para rituales que se daban en la época y también fueron empleados en funerales ya que eran cantos melancólicos (Godoy, 2005)

1.1.1 Tipos de Yaraví.

El Yaraví, tras el paso de los años ha ido sufriendo cambios en su historia. Este género ha sido afectado como muchos de los géneros de música popular ecuatoriana por la conquista

española, la cual nos trajo nuevos aspectos socio culturales, nuevas formas musicales e implementación de una variedad de instrumentos. Según Pablo Guerrero existen dos tipos de Yaraví los cuales tendrán diferentes aspectos musicales y sociales.

1.1.1.1 El Yaraví indígena

Para Ketty Wong, el Yaraví es considerado como un género de música nacional antigua, el cual en sus orígenes se encontraba escrito en un compás de 6/8, con un carácter melancólico y de tonalidad menor, este se encontraba caracterizado por estar asociado al timbre de un rondador y el de una flauta de pan. (Wong, 2013)

Por otro lado, para el músico Luis H. Salgado nos dice que: el Yaraví al ser una especie de balada indo-andina, la cual se encontró extendida por todos los pueblos sojuzgados por el imperio incario. El Yaraví indígena, se caracteriza por tener tonalmente el uso de pentafonías menores. (Salgado, 1952).

El Yaraví indígena, se encuentra en un esquema musical binario, el cual nos presentaba un tema A y después un B, este se repetía dos veces esta estructura planteada, sin embargo, tiempo después aparece el Yaraví criollo el cual será tratado a continuación.

1.1.1.2 El Yaraví Criollo

El Yaraví, sufrió un proceso de mestizaje en el cual, si bien su carácter elegíaco y su movimiento larghetto se conservan, su métrica varió a una forma ternaria simple de $\frac{3}{4}$. Uno de sus cambios fundamentales es: El uso de la variación armónica sobre el Yaraví indígena, empleando la sensible, el 2do y 6to grado menor, también una de sus principales variantes es el uso de una segunda parte que la encontramos en allegretto, denominada albazo.



Ilustración 1 Parte final del Yaraví "La nieve". Extraído del libro "La Enciclopedia de la Música Ecuatoriana" (Guerrero P., 2004 - 2005).

Quizás sea desde el siglo XIX, o un poco antes, que en el Yaraví se establecieron dos partes rítmicamente parecidas, pero diferentes en su tempo. En la parte final de algunos yaravíes se introducía un albazo o una tonada, en movimiento allegro...]. Se podría dar crédito a la versión de que fueron los españoles y seguramente los criollos y mestizos los que introdujeron esta segunda parte en el tempo. (Guerrero P., 2004 - 2005, p. 1464).

1.1.2 El Yaraví en la actualidad

Según los procesos de cambios que ha sufrido este género, Godoy expresa que

“En el Yaraví actual se dan; “Mayores libertades, es canción vocal o instrumental, lo interpretan por igual, al menos en grabaciones presentaciones artísticas: solistas, dúos, tríos, masculinos y femeninos; se lo canta muy poco en el ámbito familiar” (p. 198).

1.1.3 El Yaraví y los procesos de fusión.

Los procesos de fusión de la música nacional ecuatoriana se han generado por diferentes factores que Ketty Wong en su libro: “Identidad, mestizaje y migración en el Ecuador”, dice qué, la migración, la emigración, el aspecto socio-cultural y el factor económico, son de vital importancia, para que se dé un proceso de fusión.

En este análisis socio-cultural y musical que plantea Ketty Wong, podemos notar que existen dos grandes etapas en la música nacional ecuatoriana. Una de estas es la aparición de la música rocolera, la música chichera y la aparición de la tecno-cumbia.

Etapas	Factores	Géneros vinculados	Época
Música Rocolera	<ul style="list-style-type: none"> • Decaimiento del precio de una rocola • Aparición de nuevas tecnologías • Fusión de géneros musicales 	<ul style="list-style-type: none"> • Bolero • Vals • Pasillo 	1970
Música Chichera y la Tropicalización de la música nacional	<ul style="list-style-type: none"> • Boom petrolero • Fusión de géneros musicales con ritmos afro-caribeños • La migración 	<ul style="list-style-type: none"> • Sanjuanito • Yumbo • Pasacalle 	1970
Tecno-Cumbia	<ul style="list-style-type: none"> • Situación económica nefasta del país • Dolarización • Gran cantidad de emigración • Masificación de la rocola 	<ul style="list-style-type: none"> • Tecno-cumbia peruana • MPE 	2000

Tabla 2 Desarrollo y procesos de fusión de la música nacional ecuatoriana. Basado en el análisis del libro "La Música Nacional (Identidad, mestizaje, y migración en el Ecuador)" Autoría Propia

Sin duda, se generó una época de cambio en el Ecuador, ya que los ritmos y géneros foráneos fueron fusionándose con la música nacional ecuatoriana, dando como resultado un aspecto mucho más comercial de estos géneros.

Sin embargo, el Ecuador vivió desde la década de los cuarenta la irrupción de la Música popular antillana, mexicana y colombiana, que crearon una diversificación del Consumo cultural. Hacia los años sesenta, el rock, la balada y la música folclórica latinoamericana fueron otros influjos en nuevas generaciones de público, y así como la industria fonográfica local produjo la música nacional, también divulgó la música internacional. De este modo se generó el desplome de la noción de música nacional. La

influencia de las músicas foráneas y de la comercialización del arte fue uno de los contextos más perjudiciales para la música nacional. (Ibarra, 2014, p.168)

Se puede evidenciar que, varios géneros de música popular ecuatoriana han sido parte de un proceso de fusión, entre estos los más empleados son el Pasillo con la Rocola y el San Juanito con la música Chichera. La Tecnocumbia, refuerza el género Rocola con nuevas tecnologías y ritmos tropicales. (Ibarra, 2014)

Este proceso de fusión y difusión, si bien género gran controversia en el plano musical ecuatoriano, dio paso a que los géneros musicales nacionales fusionados con otros géneros, puedan permanecer vigentes en la actualidad.

1.1.4 Métrica.

Según la Enciclopedia de la Música Ecuatoriana, Salgado indica que la tonada¹ es algo similar en métrica al Yaraví, pero diferenciándose de ella, pues el “Yaraví tiene en su complemento estructural final una peroración movida y chispeante” (Guerrero P. 2004 - 2005, p.1466)

El Yaraví tradicional, se encuentra en una métrica de 6/8, y existen dos fórmulas rítmicas con las cuales se desarrolla este género



Ilustración 2: Ritmo Yaraví indígena. Tomado del libro recopilatorio “Yaravíes Quiteños”

¹ Tonada: Género musical ecuatoriano, parecido en su carácter lento al Yaraví.



Ilustración 3: Ritmo Yaraví criollo "Autoría Propia"

Como se puede apreciar en la ilustración 3, esta base rítmica es también empleada en el género albazo. Pero a diferencia de este, en el Yaraví este movimiento es lento (Guerrero P., 2004 - 2005).

También se suele emplear variaciones de este ritmo como el uso de 6 corcheas o negra, corchea y negra con punto.



Ilustración 4: Uso de negra corchea negra con punto, acompañamiento del Yaraví.²



Ilustración 5: Uso de 6 corcheas, acompañamiento del Yaraví. Tomado del libro recopilatorio³

² Extraído del libro "Yaravies Quiteños" (Guerrero J. A., 1883)

³ Extraído del libro "Yaravies Quiteños" (Guerrero J. A., 1883)

Según el análisis de varios musicólogos, entre estos Ketty Wong, Segundo Luis Moreno, Paco Godoy, Pablo Guerrero el Yaraví, es un género musical ecuatoriano, el cual tiene una métrica de 6/8, pero su métrica puede variar a un compás ternario de $\frac{3}{4}$. Esta variación de ritmo se da en el Yaraví criollo.

“Del siglo XIX y de la primera mitad del siglo XX también hemos consignado yaravíes en $\frac{3}{4}$ con un acompañamiento continuo en negras. Se han registrado también algunos yaravíes notados en compás binario de 2/4, cuyo ritmo de base tienen la figuración de la habanera” (Guerrero P., 2004 - 2005, p. 1466).



Ilustración 6: Yaraví “Todavía no me muero”, con una métrica de $\frac{3}{4}$



Ilustración 7 Yaraví “Todavía no me muero”, con una métrica de 2/4. Extraído del libro “La Enciclopedia de la Música Ecuatoriana”.

Se puede encontrar este género de música popular ecuatoriana en diferentes métricas y variaciones rítmicas. Por lo tanto, se puede decir que el ritmo del Yaraví, se caracteriza más por su carácter lento y melancólico.

1.1.5 Armonía

Se sabe que el Yaraví indígena carece de un acompañamiento armónico ya que Ketty Wong en su definición de Yaraví nos explica que este género antiguamente era interpretado en instrumentos andinos monofónicos, entre estos podemos encontrar flautas de pan, rondadores, pingullos, entre otros. Por lo que este posee una armonía estructurada entre las líneas melódicas de los instrumentos mencionados, después, tras el mestizaje de este género, se incorpora un instrumento de acompañamiento. (Wong, 2013).

El Yaraví indígena, tiene una tonalidad menor y un carácter pentafónico. En este género se emplea por lo general un primer grado menor, tercer grado mayor y quinto grado menor y se usa una cadencia modal, ya que resuelve del V grado menor al I grado menor, siendo esto una característica de este género.

Score

Amor Mio

Yaravies Quiteños. Juan Agustin Guerrero Anonimo

$\text{♩} = 90$ Dm F Dm

Dm Piano

5 F Dm V grado menor Am

10 I grado menor Dm Dm

Pno.



Ilustración 8 :Fragmento del Yaraví "Amor Mio" tomado del libro recopilatorio "Yaravies Quiteños". Uso de cadencia modal V grado menor (Am), resolviendo a la tónica (Dm)

Al momento que el Yaraví sufrió un proceso de mestizaje, se generó una alteración en su forma, su métrica y su progresión armónica, implementando el uso del segundo y el sexto grado de la escala menor.

Se distingue dos tipos de Yaraví: el indígena (binario simple, 6/8) y el criollo (ternario simple, 3/4). Aunque ambos son de carácter elegíaco y de movimiento larghetto, se diferencian no solo en el compás si no en sus elementos: el Yaraví aborígen es pentafónico menor, mientras que el criollo introduce, a más de la sensible, el segundo y el sexto grados de la escala menor y diseños cromáticos. (Guerrero P. , 2004 - 2005)

1.2 El Jazz

Es un género que nació en el sector sur de Estados Unidos a finales del siglo XIX, se genera tras la influencia socio cultural europea y uno de sus factores más importantes fue la influencia musical traída por los esclavos africanos, que se encontraron asentados en el Mississippi. Esto no quiere decir que este género pertenezca a Europa o África, es una corriente musical, que se encuentra enraizada en la cultura negro norte americana.

Este género fue completamente distinto a las formas europeas, cabe recalcar que en su mayoría de exponentes en su inicio no conocían la lectura musical y tenían una poca preparación en el uso de instrumentos. (Goialde, 2000)

En un intento por recrear la historia del Jazz, Berendt (1994) nos dice que:

El Jazz es una forma de arte musical que se originó en los Estados Unidos mediante la confrontación de los negros con la música europea. La instrumentación, melodía y armonía del Jazz se derivan principalmente de la tradición musical de Occidente. El ritmo, el fraseo y la producción de sonido, y los elementos de armonía de blues se

derivan de la música africana y del concepto musical de los afroamericanos (Berendt, 1994 p. 695).

Para (Berendt, 1994) , el Jazz tiene tres características fundamentales que distinguen a este género a los diferentes géneros musicales europeos.

- Una cualidad rítmica especial conocida como swing.
- El papel de la improvisación.
- Un sonido y un fraseo que reflejan la personalidad de los músicos ejecutantes.

Este género ha sufrido grandes procesos de evolución tras su historia, dando desde sus inicios diferentes etapas. Esto es debido gracias a su facilidad de experimentación de sus elementos armónicos y melódicos, entre estos elementos encontramos el uso de improvisación y la modulación de su armonía.

Según (Gioia, 1997), nos dice que el Jazz históricamente cuenta con las siguientes etapas:

Etapas	Año	Representantes
Blues	1850 – 1890	Robert Johnson, Blind Lemon Jefferson
Ragtime	1890 – 1900	Scott Joplin
Nueva Orleans (Inicio del Jazz)	1900 – 1910	Jhonny Schenk
Big Band (Dixieland)	1910 – 1920	Papa Jack Laine
El Jazz de Chicago y New york	1920 – 1930	Erskine Tate
El swing	1930 – 1940	Benny Goodman

Bebop	1940 – 1950	Charlie Parker, Thelonious Monk
Cool Jazz	1950 – 1960	Miles Davis
Free Jazz	1960 – 1970	Cecil Taylor, Eric Dolphy y Don Cherry
Fusión Jazz Rock, Fusión Mundial y Fusión Clásica	1970 – Actualidad	

Tabla 3 Historia del proceso de evolución del Jazz. Tabla elaborada y basada en el libro “Historia del Jazz” (Gioia, 1997)

Como podemos apreciar, el Jazz, es un género que ha sufrido extensos procesos de cambio y fusión. Este carácter que ha ganado el Jazz tras el desarrollo de su historia, ha provocado que en muchos países se use este género para potenciar los factores musicales de diferentes géneros nacionales. Por lo que se puede decir que; En la actualidad el Jazz se encuentra en la etapa denominada por Ted Gioia como, “Fusión Jazz Rock, Fusión Mundial y Fusión Clásica”.

1.2.1 Elementos del Jazz.

El Jazz tras su historia, ha generado diferentes elementos musicales que son de suma importancia para el desarrollo del mismo. Según el libro “Historia y Concepto del Jazz” de German Martínez nos dice que, el Jazz cuenta con los siguientes elementos.

1.2.1.1 La estructura – El Blues

Gran parte del repertorio de Jazz desde los tiempos del bebop en adelante, se encuentran basados en una forma de allegro de sonata, la cual cuenta de: una introducción, exposición, desarrollo y una parte final. Elementos los cuales en una obra de Jazz toman los siguientes nombres. intro, head, solo section, head out y coda. (Martines, s.f).

Como podemos observar a continuación en tema de Jazz “Darck Orpneus” del compositor Louis Bonfi.

Score

Darck Orpneus

Louis Bonfi

♩ = 120 §



5

9

13

17

21

25

29

33

34

38

D.S. al Θ

LAST X ONLY

Ilustración 9 “Darck Orpneus” del compositor Louis Bonfi.

Las dos estructuras más comunes en los “standards” de Jazz serán: la forma de blues, que será básicamente el desarrollo de un blues con variaciones armónicas, melódicas. Y una forma AABA, muy común en muchos géneros musicales, como la Balada. (Martines, s.f)

Blue Monk

Thelonius Monk.



The musical score for 'Blue Monk' is presented in a system of six staves, grouped into three pairs. Each pair consists of a guitar part (Guitar 1 or Gtr. 1) and a corresponding chord progression (Guitar 2 or Gtr. 2). The key signature is B-flat major (two flats), and the time signature is 4/4. The score is divided into measures by bar lines, with some measures containing multiple chords or specific guitar techniques like triplets (indicated by a '3' over a group of notes). The chord progressions are written in a simplified notation, using letters and numbers to represent chords (e.g., Bb, Eb7, F7, Ebdis7).

Ilustración 10: Obra "Blue Monk" del compositor Thelonius Monk.

1.2.1.2 Teoría y Armonía

Previo al análisis y estudio de este género según el jazzista (Pease, 2003), para poder realizar composiciones y arreglos con técnicas de este género, se debe tener conocimiento de los siguientes recursos:

- Conocimiento de intervalos, triadas, cuatriadas y sus respectivas inversiones.
- Escalas mayores menores y modales
- Dominio y conocimiento de cadencias y progresiones; (una de las progresiones armónicas características de este género es la progresión II – V- I).
- Conocimiento de teoría musical

1.2.1.3 Ritmo y Swing

Una de las características más notorias del Jazz será su tempo rápido con un ritmo completamente sincopado. De esta manera este género se sale del esquema rítmico europeo, que es considerado por muchos músicos de este género como un “ritmo cuadrado”. (Martines, s.f)

Si bien esta particularidad es importante para este género, también es fundamental saber cuándo aplicarla, esto se menciona considerando que se le denomina “ritmo cuadrado” a un patrón rítmico determinado, por lo que, si no se cae en el primer tiempo durante toda la obra esto se convertirá en un patrón repetitivo.

Según Pease, este género musical ha sido asociado con el baile desde sus inicios, al tener un tempo no común en la época, el cual anticipaba o retrasaba el ataque de las notas, “De hecho la palabra jazz se usaba como verbo como en (Let’s jazz up the song)” (Pease, 2003, p.4)

CAPITULO 2

EL ARREGLO Y TÉCNICAS ARREGLÍSTICAS

A continuación, daremos algunas definiciones de diferentes autores sobre que es un arreglo:

Para el músico escritor Lorenzo, El arreglo es; “Una interpretación personal de un tema previamente compuesto. En dicha interpretación adaptas el tema, su melodía y armonía, a un estilo e instrumentación, en función de tus propios gustos...”. (Lorenzo, 2005 , pág. 153)

Según el diccionario de “The Oxford Companion to Music” (Latham, 2011) el arreglo es:

“La adaptación de una obra para un medio diferente para el cual fue compuesto, por ejemplo, la refundición de una canción como pieza para piano, o de una obertura orquestal como pieza para órgano. Esta era una práctica común antes de que el gramófono hiciera la reproducción del original fácilmente disponible. Tal proceso, si se lleva a cabo seriamente, implica mucho más que simplemente transferir una puntuación de un medio a otro, ya que muchos pasajes que son efectivos en el original sonarían mucho menos en otro medio”

Basándonos en estas definiciones podemos decir que el arreglo es la manera en la que podemos transformar una composición, variando tanto su instrumentación y sus características musicales las cuales son melodía⁴, armonía⁵ y ritmo⁶.

⁴ Idea sonora compuesta de una secuencia de sonidos individuales (Anzaldúa & Aguilar, 2012)

⁵ La relación o combinación de los sonidos simultáneos (Anzaldúa & Aguilar, 2012)

⁶ Es el orden en el tiempo (Anzaldúa & Aguilar, 2012)

También se puede decir que un arreglista debe conocer y recordar bien la sonoridad de los instrumentos a tratarse, ya que al momento de realizar el arreglo se deberá de buscar las alturas y las secciones adecuados en cada instrumento, debido a que un pasaje podrá funcionar diferente en cada instrumento.

2.1 Estructura de un arreglo

Para el desarrollo de un arreglo es fundamental conocer la obra, por lo que se recomienda escucharlo varias veces y familiarizarse con el mismo. Esto nos ayudará a tener un esquema mental ya estructurado de la obra, de esta manera podremos tener indicios de los recursos que serán empleados facilitándonos la elaboración del arreglo. (Lorenzo, 2005 , pág. 152)

Después se tendrá que tener en cuenta los siguientes factores:

- La tonalidad
- El estilo
- El tempo
- La instrumentación
- La forma

Para la elaboración de un arreglo se tiene que conocer varias definiciones, estas son de suma importancia en el proceso de elaboración del mismo:

Motivo	Es la parte más importante de la frase y debe crear en el oyente la sensación de algo definido y preciso. El motivo vendrá determinado por una característica rítmica (figuración) o una melódica (un salto, una escala o una combinación de estos elementos. El motivo tendrá un mínimo de dos notas y por lo general no más de siete.
---------------	---

Frase	Es el ciclo completo de una idea melódica, integrada por ideas parciales que originan secciones y subsecciones. Se considera frase cuadrada la que tiene ocho compases y contiene al menos un motivo, un contramotivo y una resolución
Guion	Versión abreviada de una partitura que incluye como mínimo la melodía y el cifrado; puede incluir también la letra, la línea de bajo (si es especial) y alguna guía de background ⁷ importante
Introducción	Pasaje musical corto al principio de una obra, cuyo fin es introducir la forma y carácter de la música que va a seguir; generalmente establece el tiempo y la tonalidad.

Tabla 4: Definiciones de las partes de un arreglo según el libro "Técnicas de arreglos para orquesta moderna" (Herrera, 1986, p 24)

Para la elaboración de un arreglo se tendrá que tener en cuenta los siguientes aspectos:

2.1.1 Melodía

Una melodía es una frase que se encuentra conformada por diferentes motivos musicales, los cuales muchas veces se repiten a lo largo de una obra, al momento de realizar arreglos esta puede variar por diferentes factores, ya sea por una adaptación a un instrumento, cambio de tonalidad o uso de variaciones de acordes.

⁷ Background: Acompañamiento.

Muchas veces esta adquiere gran importancia ya que es lo primero que recuerda el oyente al escuchar una obra, por lo que será necesario conocer técnicas de creación y variación de melodías, con las cuales vamos a desarrollar nuestro arreglo, esta tendrá que ser clara, distintiva y fácil de memorizar. Lorenzo menciona:

“Para desarrollar una melodía adecuada, se deberá realizar un motivo y una respuesta del mismo, así cuando se quiera generar una finalización o cambio de parte en la melodía, se debe usar una respuesta de manera conclusiva, basándonos en la cadencia y los acordes empleados” (Lorenzo, 2005, p. 31).

También existen diferentes técnicas para desarrollar y variar una melodía, como son: el uso de variaciones rítmicas, el uso de notas ajenas al acorde en los cuales encontramos: Notas de paso, bordaduras, apoyaturas, cromáticas, doble cromáticas. (Pease, 2003)

Si bien el desarrollo de la melodía depende del adecuado movimiento del motivo, esta no será lo esencial para el encadenamiento o desarrollo de la misma, por lo que se deberá también tener en cuenta la clasificación de las notas, en las cuales podemos encontrar; “principales” y “secundarias”. (Herrera, 1986)

En esta sección Enric Herrera, nos explica que un buen desempeño de una melodía no solo va depender del movimiento del motivo, sino también de como desarrollemos el mismo, ya que podemos adornar nuestra melodía conociendo cuales son las notas principales y secundarias.

2.1.1.1 Notas principales

Se entiende como notas principales, aquellas que forman parte del acorde, también pueden ser notas que no son parte del acorde, con algunas características como: notas largas (negra o más) según el contexto de la frase y notas cortas (corcheas) que van seguidas de un

salto o seguidas de un silencio de al menos su valor y se mueven a su grado inferior de tiempo o parte de fuerte a débil. (Herrera, 1986).

La identificación de notas principales se ha dividido en dos formatos. Notas que forman parte del acorde 1er, 3ero, 5to, 7mo; y las notas de tensión 9na, 11na, 13na. Al momento de analizar una melodía se coloca una nomenclatura, la cual nos ayudará a identificarlas. Las notas del acorde llevarán de 1 al 7, y las tensiones del 9 al 13. (Herrera, 1986)



Ilustración 11: Análisis de un fragmento melódico, identificando las notas principales y tensiones. (Herrera, 1986)

2.1.1.2 Notas Secundarias

Estas notas vendrán a ser aproximaciones y pequeños adornos, que acompañan a la melodía, estas notas no forman parte del acorde y tienen un movimiento a grado conjunto o diatónico que se dirige a una nota principal. Son llamadas también como notas de aproximación. (Herrera, 1986).

Al igual que las notas principales, estas están conformadas por dos grupos: Las diatónicas que son notas que pertenecen a la tonalidad o a la escala del momento, y las notas cromáticas que se mueven por un semitono, con el objetivo de llegar a su respectiva nota principal. (Herrera, 1984).

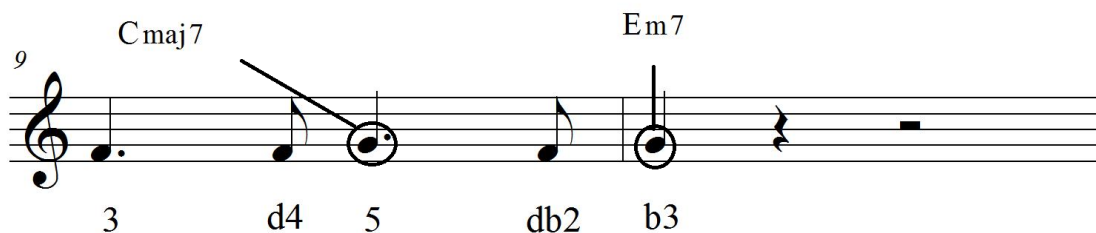


Ilustración 12 Notas diatónicas (Herrera, 1986)

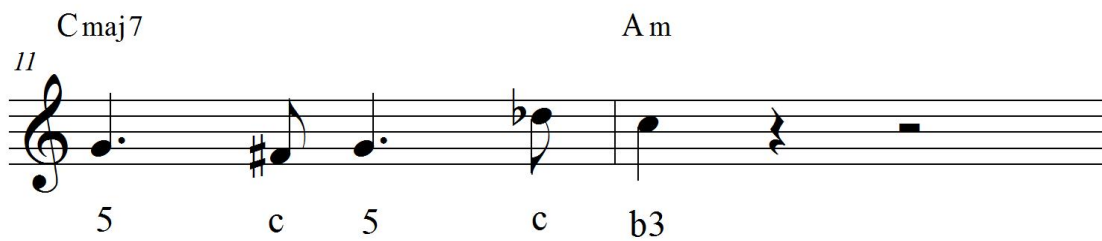


Ilustración 13 Notas cromáticas (Herrera, 1986)

2.1.2 Figuración

La figuración es uno de los elementos más importantes de la música, esto podemos deducirlo ya que esta es parte de los tres elementos principales de la musical que son: melodía, armonía y ritmo, se lo ha identificado de esta manera ya que Herrera, nos dice que la figuración es: "el ritmo de las distintas líneas melódicas de que se compone una obra" (Herrera, 1986, pág. 35).

2.1.2.1 Escritura adecuada de un arreglo

Cuando se desempeña el desarrollo de un arreglo, a más de una buena figuración es necesario una adecuada escritura, es por esto que se han realizado y estandarizado algunas formas y normas para el buen desempeño de la misma.

Comúnmente la corchea debería ser usada como la nota más corta, esto muchas veces no es posible, pero su uso de esta manera es muy frecuente. Enric Herrera nos plantea un análisis muy interesante sobre el valor de las notas, las cuales se encuentra correlacionadas al valor del tempo. "Hay que tener en cuenta que suenan igual cuatro blancas que cuatro negras o cuatro corcheas, si la velocidad del compás es doble el uno del otro". (Herrera, 1986, p. 35).

F maj 7

13



Suena igual a:

F maj 7

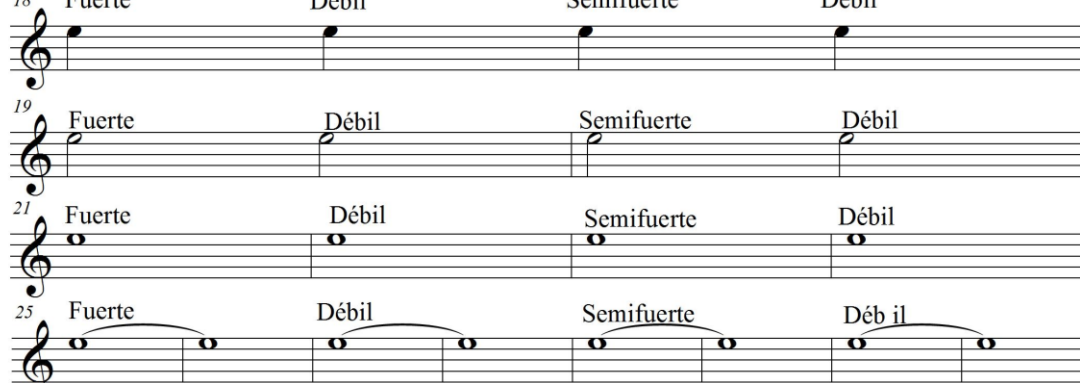
14



Ilustración 14: Similitudes usando diferente figuración a un temo mayor o menor. (Herrera, 1986)

Hay que tener en cuenta que el compás de 4/4 tendrá un carácter fuerte y débil en sus respectivos 4 tiempos. Por lo tanto, encontraremos que, el primer y el tercer tiempo son tiempos fuertes, el segundo y el cuarto son los tiempos débiles. Según (Herrera, 1986) “Cada dos compases se produce una situación similar, siendo la primera mitad del primer compás fuerte, la primera del segundo compás semifuerte y débiles la segunda parte, tanto del primer como del segundo compás”, (p. 36).

18 Fuerte Débil Semifuerte Débil



19 Fuerte Débil Semifuerte Débil

21 Fuerte Débil Semifuerte Débil

25 Fuerte Débil Semifuerte Débil

22

Ilustración 15: Acentos en un compás de 4/4. (Herrera, 1984)

Por lo tanto, una buena figuración tendrá una escritura clara, para el desarrollo de esta se deberá escoger el compás y el tempo adecuados para el buen desarrollo del arreglo.

2.1.2.2 Figuración no sincopada

En este tipo de figuración la resolución de la frase caerá sobre el tiempo establecido. Es muy común que esta repose en un tiempo ya sea fuerte o semi fuerte, su resolución se la encuentra por lo general con el uso de las notas del acorde. (Herrera, 1986),

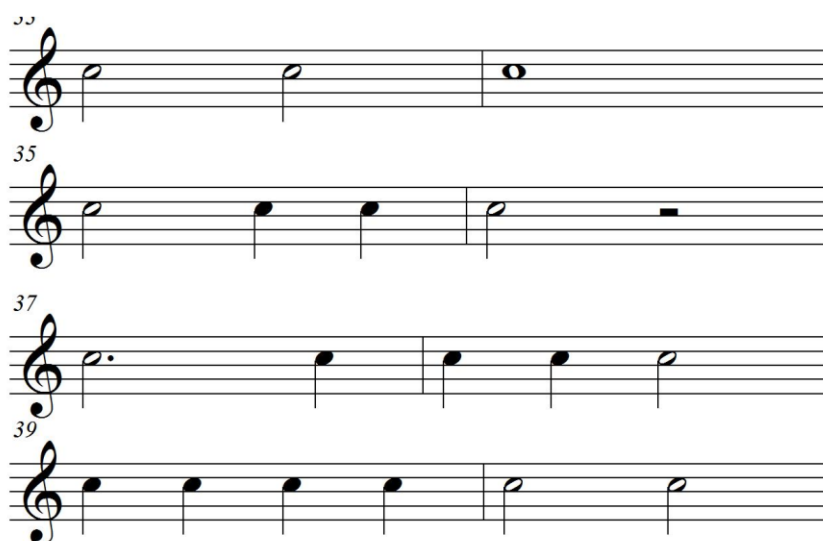


Ilustración 16: Figuración no sincopada (Herrera, 1986)

2.1.2.3 Figuración Sincopada

Con el transcurso del tiempo, se han desarrollado varios géneros musicales, en los cuales han variado la interpretación del tiempo de la corchea. La cual en escritura se la determina como corchea, corchea swing y corchea de Blues, Jazz, etc. (Herrera, 1986). Esta figuración es muy empleada en el Jazz, por lo que se ha visto necesario en la presente investigación el uso de la misma. Esta se produce cuando la resolución de la frase no cae (a) tiempo, esto es conocido como sincopa, o el uso de contratiempo para anticipar la resolución.

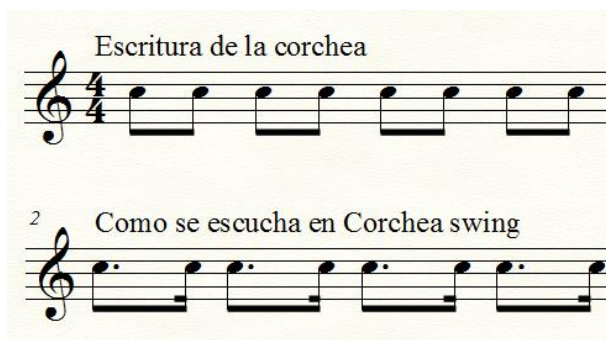


Ilustración 19: Variaciones de interpretación de la corchea (Herrera, 1986).



Ilustración 20: Variaciones de interpretación de la corchea (Herrera, 1986).

Por lo general estas son aplicadas sobre el primer o tercer tiempo de un compás de 4/4, su aplicación más común es por notas cortas, que anticipan el patrón sincopado. La figuración para anticipar dependerá del tiempo en el que se encuentre la obra, de esta manera se podría anticipar con una semi corchea, corchea e incluso con una negra, si el tiempo es muy alegre. (Herrera, 1986).

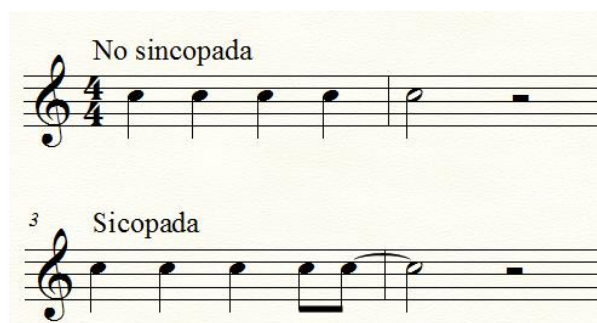


Ilustración 21: Figuración sincopada por una corchea (Herrera, Técnicas de arreglos para la orquesta moderna, 1986)



Ilustración 22: Figuración sincopada por una semi corchea (Herrera, 1986)



Ilustración 23: Figuración sincopada por una negra (Herrera, 1986)

2.1.3 Tipos de Escritura

Al momento de realizar un arreglo, tenemos que buscar la escritura adecuada para la elaboración del mismo, a continuación definiremos los tipos de escritura:

En bloque	Todas las partes se mueven con los mismos valores que la voz principal y proceden casi siempre por movimiento directo. Las disonancias pueden no resolver, o resolver en cualquier voz. En general, este procedimiento requiere acompañamiento rítmico
Armónica	Se aplica generalmente cuando existe 3, 4 o 5 voces: como la armonía tradicional, se alteran los movimientos directo, oblicuo y contrario, llevando la voz soprano la melodía principal y el bajo de la armonización. Las partes establecen la armonía por sí mismas, sin necesidad de acompañamiento. Los valores en las voces secundarias pueden coincidir o no con los de la voz principal.

Contrapuntística	Melodías simultaneas, con o sin acompañamiento, distintas en notas, valores y dirección. La armonía puede no quedar claramente definida.
------------------	--

Tabla 5: Tipos de escritura Según Alchurrón (1991)

2.1.4 Escritura a cuatro partes

Este tipo de escritura, es la que generalmente se ocupa al escribir, componer o arreglar para guitarra sola, se lo emplea por lo general evitando notas que no alteren el carácter del acorde, según (Lorenzo, 2005) “En el contexto de séptima a cuatro voces, doblar una voz implica omitir otra, se puede omitir tanto la quinta como la fundamental” (p. 84).

En este caso aparte de duplicar notas, usaremos tensiones las cuales también requieren de omisión de una voz la cual será la quinta, también podríamos omitir la tónica como nos lo plantea Thomas Lorenzo, pero esta recomendación se encuentra enfocada a un arreglo o composición de varios instrumentos, por lo que en el caso de este proyecto de investigación que se encuentra enfocado a la guitarra como instrumento solo se nos complicaría.

Para (Alchurrón, 1991) en su libro Composición y Arreglos de música popular nos da algunos conceptos y características de escritura a cuatro voces:

Esta forma de armonización se la usa en dos situaciones frecuentes como son la:

- Armonización de la melodía
- Armonización del fondo

Contiene las siguientes características. -

- Uso de acordes con tensiones 7ma, 9na, 11na, 13na
- Se puede duplicar o eliminar notas del acorde
- Las notas ajenas al acorde producen acordes de paso

Los acordes generados por este tipo de escritura, se los empleará dependiendo de la posición en la que se encuentre esta sea abierta o cerrada. El uso de la posición de los acordes siendo estos abiertos o cerrados en la guitarra será: dependiendo de la posición en la que se pueda encadenar de mejor manera en el diapason de la guitarra, también dependerá de la comodidad del ejecutante y el uso de la posición de dedos adecuada. Dependiendo de esto se verá la posición del acorde que se aplicará. “En general, las armonizaciones abiertas se usan para pasajes de valores largos y las cerradas para pasajes más activos”. (Alchurrón, 1991, p. 54).

2.1.5 Armonización

Este proceso dependerá de la melodía que tengamos, concretando el efecto que se quiera generar con la misma. Una de sus características principales es establecer áreas de menor y mayor tensión, para poder juntarlas y de esta manera dar una sensación de continuidad. “El paso de una armonía estable a inestable, o viceversa, es la base y motor de todo movimiento armónico”. (Lorenzo, 2005, p. 39).

Para el autor de este proyecto de investigación, al momento de arreglar para guitarra sola es sumamente importante la armonización, ya que necesitamos optimizar notas, para poder tener un buen desarrollo de melodía, armonía y bajos.

2.1.6 La re-armonización

Este proceso, es aquel que fundamenta la variación de determinados acordes en una obra o progresión armónica. Se lo emplea de distintas maneras por ejemplo cambiando acordes de la función tonal, añadir acordes de una función similar, o añadir dominantes secundarias, cromáticos y re-armonización de acordes disminuidos. "Lo más importante de en una re-armonización es su finalidad; el cambiar por cambiar fácilmente desembocará en una progresión incoherente. así pues, un objetivo será esencial.", (Herrera, 1984, p. 145).

Algunas sustituciones usuales (Ejemplos en C)		
	Original	Reemplazo
Los acordes de una misma función tonal se pueden reemplazar entre si	C TON G7 DOM F SUB	E-7 A-7 Bdis B7b5 D-7
Los acordes son intercambiables dentro de cada uno de los seis tipos	C MA Cm ME G7 DOM	C6 C6/9 Cmaj Cmaj9+11 C-6 C-6/9(11) C-maj7 G9 G9+11/13 G9 (+5)
Todo DIS puede ser reemplazado por 4 C y viceversa	G7 Edis	Fdis G#dis Bdis Ddis C7 Eb7 F#7 A7
Un C cumpliendo función de dominante puede ser reemplazado por el C situado una +4 debajo de él.	G7	Db7
Un m sobre el IV grado puede ser reemplazado por un C sobre el bVII	F-6	Bb9
Un m7 sobre IV grado puede ser reemplazado por un M sobre el bVI	F-7	Abmaj7
Un DIS sobre el primer grado puede ser reemplazado por un S/DI o m7 sobre el #IV seguido de un C sobre el VII	Cdis Cdis	F#dis B7 F#-7 B7
Un m7 sobre el II grado puede ser reemplazado por un Csus sobre el V y viceversa	D-7 G7sus4	G7sus4 D-7
Un DIS sobre el I grado puede ser reemplazado por el VII7b9	Cdis	B7b9
Un C sobre el II grado puede ser reemplazado por un S/DI sobre el +IV y viceversa	D7 F#dis	F#dis D7

Tabla 6: Sustituciones de acordes según Rodolfo Alchuron (Alchurrón, 1991)

2.1.7 Tensiones Armónicas

En este tipo de arreglos se emplearán las tensiones sobre una estructura vertical la cual se encuentra asociadas directamente en una relación “Escala – Acorde”. Esta estructura vertical a cuatro voces es fundamental para el desarrollo de los arreglos en la guitarra, ya que la misma nos permitirá llevar melodía, acompañamiento y bajo, teniendo en cuenta que, deberá existir un balance entre las voces. (Herrera, 1986)

Este balance será aplicado para evitar cruces entre las voces, recordemos que este tipo de tensiones se encuentran comúnmente desarrolladas en una forma de cuatreada, por lo que se lograra llevar una distancia entre la voz que llevará el bajo y la voz que llevara la melodía. (Herrera, 1986)

Debe tenerse presente que donde mejor consiguen su efecto las tensiones armónicas es encima del sonido fundamental del acorde, dado que en general asumimos la fundamental en el bajo, las tensiones estarán situadas si tienen una o mejor las dos notas guías debajo de ellas y en la misma sección. La tención de novena y los acordes de dominante son unos de los que más prescinde de esta consideración, al contrario de las tensiones como la #11 y la 13 b13 son especialmente sensibles a esto. (Herrera, 1986, p. 170)

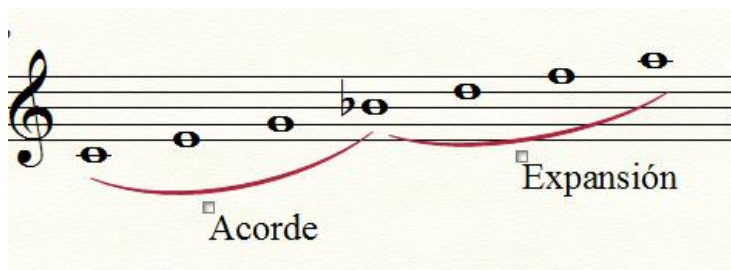


Ilustración 24 Las tenciones representan la lógica de expansión de un acorde (Herrera, 1984)

Se debe tener en cuenta que, para el uso de las tensiones aplicadas a la guitarra, las mismas deben ser reemplazadas por notas del acorde. Por lo general estas son reemplazados por notas que no definen el carácter del mismo.

9 por 1 13 por 5 #11 por 5
 b9 por 1 b13 por 5 7 por 6
 #9 por 1

11 por 5 o b5
 11 por b3 en determinados casos

Ilustración 12: Tipos de tensiones según Enric Herrera (Herrera, 1986)

2.2 Técnicas de arreglos aplicadas a la “Guitarra sola”

La Guitarra, un instrumento que consta de 6 cuerdas, la cual cuenta con una tesitura escrita que va desde un E2 hasta un B5.



Ilustración 25: Tesitura de la guitarra (Herrera, 1986)

Este instrumento ha sido considerado por muchos compositores y arreglistas, como un instrumento de acompañamiento, como es el caso del Bossa Nova. Pero en algunas ocasiones este instrumento obtiene un carácter melódico, desenvolviéndose en solos que resaltan una obra. Por lo tanto, casi siempre en libros de arreglos lo encontraremos como parte de la

sección rítmica, como podemos ver en el libro de Enric Herrera, “Técnicas de arreglos para orquesta moderna”.

Si bien este instrumento puede cumplir esa función, algunos compositores clásicos como Francisco de Tárrega, Issac Albéniz, compositores modernos como Heitor Villalobos, Leo Brouwer y guitarristas enfocados en música popular como el Jazz, entre estos tenemos a Joe Pass han explorado más allá, y evidenciado que la guitarra puede ser enfocada como un instrumento “solo”, esto quiere decir que se puede llevar melodía, armonía y ritmo en un mismo instrumento, este dependerá según el trato que se le dé a cada cuerda. (Fernández, 2016)

Siempre me ha sorprendido que muchos guitarristas se queden allí sin saber qué hacer cuando se les pide que toquen una canción solos. La idea de tocar un instrumento musical es tocar música, tocar canciones. Parece que la mayoría de los guitarristas conocen partes de las canciones que tocarían en una banda, pero si tuvieran que tocar algo en solitario, la mayoría de los músicos estarían atrapados. (Fisher, 1997, p. 5)

Uno de los principales pasos para la interpretación de obras en guitarra sola es el desarrollo de técnica en ambas manos, ya que se tendrá que tener habilidad en ambas para el desarrollo de pasajes avanzados. “Los guitarristas se encuentran enfocados en mejorar la técnica y la velocidad de la mano izquierda, y descuidando el estudio de la mano derecha”. (Fisher, 1997, p. 5)

La mayoría de los estudiantes de guitarra, dedican aproximadamente el noventa por ciento de su atención y esfuerzos en su mano izquierda. Las limitaciones en su técnica generalmente se atribuyen a alguna falla de la mano izquierda. Cuando La situación real es que, con la excepción de hammer-ons, pull-offs, trinos y otros dispositivos decorativos, se necesitan dos manos para producir una nota. Por lo tanto, se debe prestar igual atención a ambas manos en todo momento. (Fisher, 1997, p.6)

Cuando no se tiene practica en ambas manos por lo general una no puede acompañar o seguir el ritmo de la otra, por lo que es necesario tener destreza en ambas. En el presente proyecto de investigación, se deberá tener en cuenta esta recomendación, ya que no se sigue un rasgueo ni un arpegio repetitivo y se emplean acordes poco usuales.

También se debe tener en cuenta, que, al momento de desarrollar melodía, armonía y bajo en la guitarra, vamos a necesitar distribuir los dedos en las cuerdas de la guitarra, hay diferentes formas de “fingerstyle”, la más común es el uso del pulgar y dos dedos, pero la remendada para este tipo de arreglos es el uso del pulgar y tres dedos, o la del pulgar y cuatro dedos. (Fisher, 1997)

<i>Thumb</i> ⁹	p
<i>First finger</i> ¹⁰	i
<i>Middle finger</i> ¹¹	m
<i>Third finger</i> ¹²	a
<i>Pinky</i> ¹³	c

Tabla 7: Nomenclatura de dedos

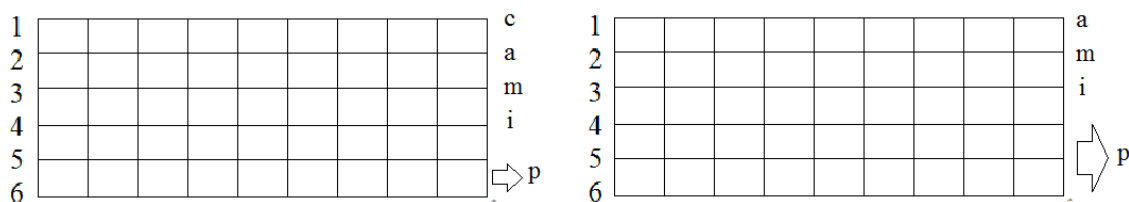


Ilustración 26: Distribución de dedos en las cuerdas de la guitarra (Fisher, 1997).

⁹ Pulgar

¹⁰ Índice

¹¹ Medio

¹² Anular

¹³ Meñique

El pulgar se desempeña en el uso de bajos en la guitarra, por lo cual las dos formas son las más adecuadas para poder tocar acordes y melodía, esto dependerá a la forma que uno mejor se adapte, dependiendo de estas se tocará ya sea dos o tres cuerdas con el pulgar.

2.2.1 Proceso melódico armónico.

La aplicación de este proceso nos ayudará a realizar los acordes, llevando con melodía a la vez. Por lo general, encontraremos a la melodía como las notas más agudas del bloque de acordes, este bloque de acordes producirá una fuerte armonización. Para el desarrollo de este tipo de arreglos se debe tener en cuenta el reconocimiento de acordes sobre una melodía, en base a la tonalidad. Según (Fisher, 1997) “Cuanto mayor conocimiento se tenga sobre las fórmulas y arpeggios de un acorde, resultara más fácil el reconocimiento de los mismos” (p. 8).

	Cmaj7	A7	Dmin7	G7	C
Melody					
T	5	5	3	3	
A	6	6	5	5	5
B	3	6	5	4	

Ilustración 27: Reconocimiento de acordes según la melodía (Fisher, 1997)

El siguiente paso será, encontrar las notas o voces que completaran el acorde estas deben tener en cuenta a las notas de la melodía en la parte superior. Aquí hay algunas armonizaciones posibles.

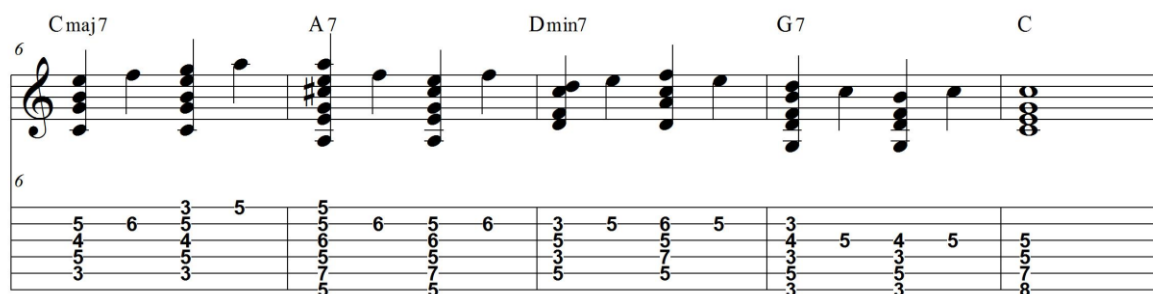


Ilustración 28: Desarrollo del acorde desde su melodía (Fisher, 1997)

Para la mejor organización y ejecución, al momento de armonizar para guitarra sola, (Fisher, 1997, p. 11), nos proporciona las siguientes indicaciones:

- Cuando use una hoja principal (un boceto de una canción que muestre solo palabras, símbolos de melodía y acordes) como fuente para sus cambios básicos de melodía y acordes, generalmente es útil plantear La melodía una octava. Verifique las notas más altas y más bajas de la canción para ver si un cambio de octava facilitaría la armonización de la melodía.
- Considere la posibilidad de que la canción se encuentre mejor en el diapasón en una clave diferente. Cambiar la tonalidad a menudo puede cambiar el carácter básico de la melodía en sí. Por ejemplo, es posible que desee probar las teclas que permiten el uso de cadenas abiertas. La investigación adicional suele valer la pena.
- Aprenda a tocar la melodía en notas individuales primero. Explórelo en cada octava para asegurarse de comprender de qué se trata la melodía.
- Memorice los cambios de acordes y sea capaz de tocarlos en varias áreas del diapasón.
- Arregle su canción con los acordes básicos primero. Cuando tengas un control sobre el cambio básico, entonces viste las armonías con acordes pasantes, sustituciones y armonizaciones.

2.2.2 Chord notes

Esta técnica se trata de ejecutar un acorde acompañado por una melodía, esta puede estar desarrollada en las notas del mismo acorde, en notas de la escala y puede ser adornada y acompañada por notas de paso. (Hart, 1993)



The image shows a musical score for guitar in 4/4 time, illustrating the 'Chord notes' technique. It consists of two staves and a tablature line. The first staff shows a melody line with notes corresponding to the chords. The second staff shows the chord voicings. The tablature line shows the fret numbers for each string. The chords are: Dm7, G7, Cmaj7, Dm7, G13b9, Cmaj7, and C6. The tablature is: 6 5 3 5, 4 3 6 4, 5 3 5 7, 8 10 7 10.

Ilustración 29 Uso de la técnica Chord note (Hart, 1993)

Teniendo en cuenta a varios compositores de música clásica y de Jazz, podemos decir que cada cuerda de la guitarra puede funcionar o puede simular a un instrumento, cuando tocamos un acorde y después una melodía se podría decir que estamos simulando a lo que haría un conjunto musical o una big band, por ejemplo si analizamos el concierto de Aranjuez, podemos evidenciar como mientras la guitarra da un acorde en bloque la orquesta responde y cuando la orquesta da el mismo bloque en notas por cada instrumento la guitarra es la que responde.

II. Adagio (♩ = 44)



The image shows a musical score for the 'Aranjuez' Concerto by Joaquin Rodrigo. It features two staves: 'Corno inglese' (English Horn) and 'Guitarra' (Guitar). The 'Corno inglese' staff has a melody line with notes and rests. The 'Guitarra' staff has a chordal accompaniment. The tempo is marked 'Adagio' with a quarter note equal to 44 beats. The dynamics are marked 'p dolce' for the horn and 'mf' for the guitar.

Ilustración 30 Fragmento del concierto de Aranjuez, compuesto por Joaquin Rodrigo



Ilustración 31 Fragmento del concierto de Aranjuez, compuesto por Joaquín Rodrigo

También podemos evidenciar el uso de este recurso en la Leyenda de Asturias, que usa un acorde seguida de una melodía.




Ilustración 32: Fragmento de la obra "La Leyenda de Asturias", compuesta por Isaac Albéniz

2.2.3 Extensiones de acordes

Los acordes básicos para iniciar el proceso de un arreglo de guitarra sola son de suma importancia, ya que de esta manera vamos a conocer los cambios y armonías básicas del tema, pero estos muchas veces limitan la sonoridad y son muy básicos para algunos temas. Es por eso que, un paso posterior será el desarrollo y extensión de acordes. (Fisher, 1997)

Es muy importante comprender que cualquier acorde puede ser desarrollado, siempre y cuando este no interfiera en la melodía. Este desarrollo hace referencia al uso de extensiones o alteraciones al acorde básico. En el Jazz es muy común que intercambiar acordes en determinadas funciones del acorde, entre estas encontramos a los acordes mayores, menores y dominantes. (Fisher, 1997)

Acordes Mayores	Acordes Menores	Acordes Dominantes
Triada mayor	triada menor	Cm7
Maj6	m6	Cm9
Maj7	m7	Cm11
Maj9	m9	Cm13 Cm7/6
Maj13	m11	Cm7/iI
Maj add9	m13	Cm7sus
Maj7/6	madd9	Cm9sus
Maj9/6	m7/11	Cm7b5
	m6/9	Cm7#5
		Cm7b9
		Cm7#9
		Cm7#5#9
		Cm7b5b9
		Cm7b5#9
		Cm7#5b9
		Cm13b9

Tabla 8 Posibles extensiones de los acordes (Fisher, 1997)

A continuación, veremos un ejemplo del desarrollo de acordes.



Ilustración 33: Desarrollo del acorde en base a su melodía. (Autoría Propia)

En el proceso de elaboración de arreglos muchas veces encontraremos notas ajenas al acorde las cuales nos presentan diferentes tipos de dificultades, ya que se puede caer en disonancias. (Fisher, 1997)

A continuación, veremos formas para resolver estos inconvenientes:

También conocidos como dobles paradas, son armonizaciones de dos notas.

Funcionan muy bien para las notas del acorde y las notas que no son parte del acorde.

Cualquier intervalo es posible, pero los 3 y 6 son los más comunes, experimente y use su buen gusto. (Fisher, 1997)

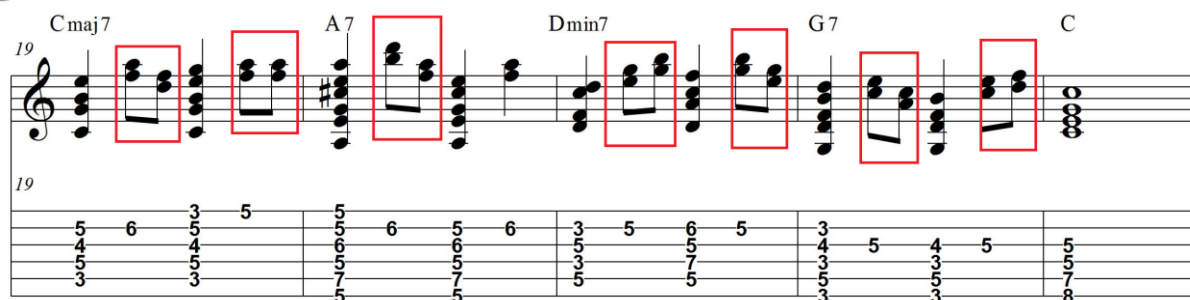


Ilustración 34: Uso de la técnica de armonización Diads (Autoría Propia)

2.2.4.2 Voice Leading

El Voice Leading, será de gran ayuda al momento del desarrollo de arreglos para guitarra sola, ya que con esta técnica podremos tratar al movimiento de las voces de una forma individual, de esta manera podremos formar acordes partiendo de la melodía, siempre tomando en cuenta en la escala que nos encontramos. (Fisher, 1997)

Es importante saber que voces usar cuando trabajamos en un arreglo de Chord Melody, ya que después tendremos que decidir cuál es la mejor manera de conducir o enlazar un acorde de otro con todas las posibilidades e inversiones que nos puede brindar un acorde, esto siempre dependerá de que es lo que busquemos en el cambio de acordes ya sean cambios suaves o agresivos. Según (Fisher, 1997) “Una buen Voice Leading organiza sus acordes para que las voces realmente viajen en pasos enteros y bruscos (p. 22).

Esta técnica será de gran ayuda para el movimiento de una melodía con acordes, para su desarrollo se debe tener en cuenta las voces con las que contamos para poder mantenerlas o moverlas a grado conjunto siempre tomando en cuenta que lo escrito debe ser cómodo y ejecutable, hay que tener muy claro al momento de ocupar esta técnica se debe saber diferenciar entre lo difícil, lo incomodo y lo imposible. (Nestico, 1993)

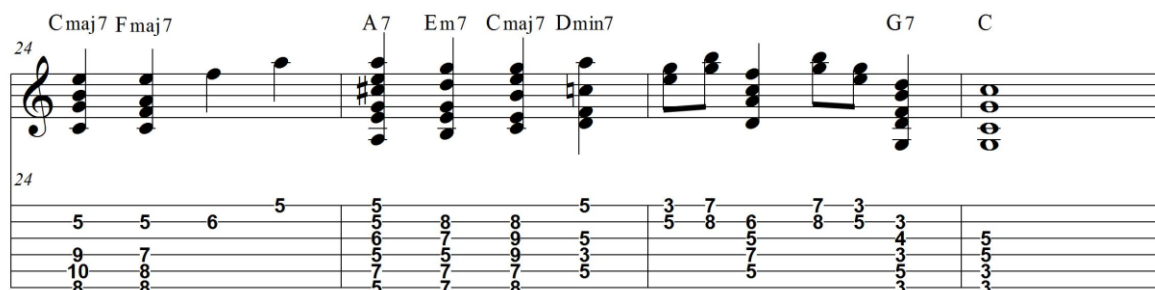


Ilustración 35: Desarrollo de la técnica Voice Leading (Autoría Propia)

2.2.4.3 Acordes de paso

Se denomina acordes de paso, aquellos acordes que agregados entre otros dos pueden crear una transición más suave. Esta técnica puede ser aplicada tanto en melodías con notas del acorde y melodías con notas extrañas al acorde.

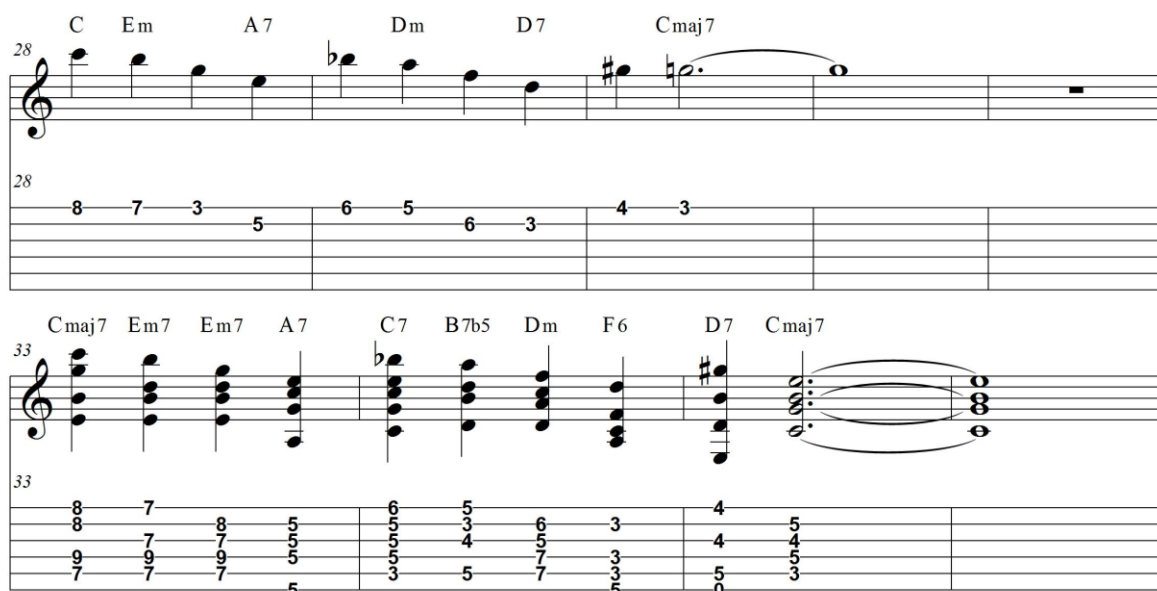
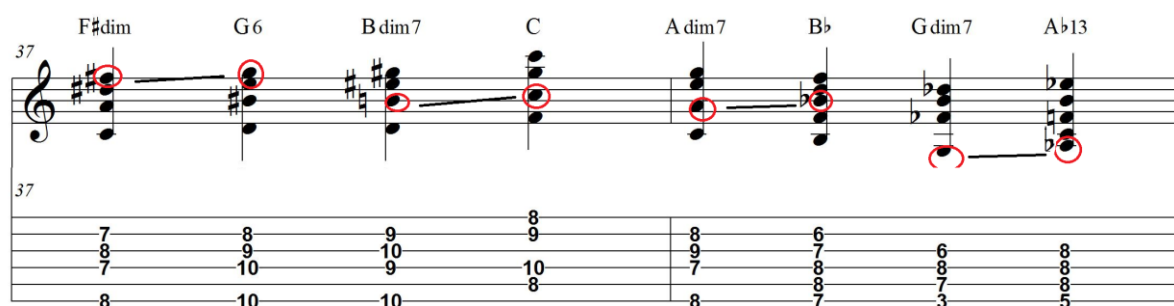


Ilustración 36: Uso de acordes de paso (Autoría Propia)

2.2.4.4 Acordes disminuidos

Los acordes disminuidos son acordes de mucha tensión, ya que nos encontramos con uno o dos tritonos, es por eso la resolución y la aplicación de estos como acordes de paso o de armonización tendrá una manera específica de resolver. Estos acordes siempre tienen a resolver un medio tono más alto o más bajo.

La tendencia de un séptimo acorde disminuido es, resolver un acorde medio tono más alto que su raíz. Después de siglos de condicionamiento cultural, a nuestros oídos les gusta escuchar que los intervallos disonantes se resuelvan en intervallos consonantes. Esto es evidente al analizar las progresiones de acordes que se encuentran en la música pop, rock y country, así como en el Jazz. El séptimo acorde disminuido contiene un tritono (una raíz con un 5). que se considera muy disonante, pero también es responsable de gran parte del "picante" que se encuentra en las armonías de Jazz. Al pasar de un Bdim7 a un CMaj7, la raíz (B) se acciona hacia arriba a la raíz (C), mientras que el '5 (F) se atrae hacia abajo a la tercera (E), lo que cambia el tritono a un sonido muy consonante. produce una resolución satisfactoria y "esperada". (Fisher, 1997, p. 30)



7	8	9	8	8	6	6	8
8	9	10	9	9	7	8	8
7	10	9	10	7	8	8	8
8	10	10	8	8	8	7	8
				8	7	3	5

Ilustración 37: Uso de acordes disminuidos, resolución un semi tono más alto (Autoría Propia)

2.2.4.5 Acordes semi- disminuidos

Estos acordes también denominados acorde min7b5, pueden ser usados en vez de un acorde min7 usando la misma raíz, esto será posible siempre que la nota de la melodía no sea la 5ta natural del acorde. (Fisher, 1997)

Por ejemplo, si usamos un acorde de Cmin7, y la nota melódica sobre ese acorde es un G, la sustitución con el acorde de Cmin7b5 no funcionaría ya que G es la 5ta del acorde provocando un intervalo de 2da menor que disonaría con la armonía del arreglo.



39 Dmaj7 B7aug Em7 A7 Dmaj7 B7aug Em7b5 A7

39 Armonía Básica Armonía Enbellecida

7	8	8	7	6	7	8	8	7	6
6	8	7	7	5	6	8	7	7	5
7	7	9	5	5	7	7	8	7	5
5	7	7	5	7	5	7	7	5	5

Ilustración 38: Uso de acordes semi disminuidos (Fisher, 1997)

2.2.5 Walking Bass

Es una técnica de acompañamiento muy empleada en el jazz. Se trata de desarrollar el bajo usando notas según la escala del acorde en el que nos encontremos y también uso de notas por proximidad al siguiente acorde, esta complementa al desarrollo del chord melody¹⁴, ya que genera una nueva línea instrumental que camina debajo de una melodía o armonía. (Hart, 1993)



Para (Friedland, 1993) en su libro “Building Walking Bass Lines” nos dice, desde un punto de vista armónico el walking utiliza:

- Combinación de escalas relativas a la progresión
- Notas correspondientes al acorde
- Notas correspondientes al arpeggio
- Notas de paso para delinear la estructura armónica del tema

CAPITULO 3

ELABORACIÓN, ANÁLISIS Y GRABACIÓN DE LOS ARREGLOS

A continuación, se presentará un breve análisis de las obras Amor mío, La Bartola, Don Jacinto y el Desengaño, así como se dará a conocer cuál fue el proceso creativo para la elaboración de los arreglos, detallando en qué secciones se ha aplicado las técnicas arreglistas ya mencionadas en esta investigación.

Elementos musicales empleados de los géneros	
Jazz	Yaraví
Progresiones de disminuidos	Fraseo
Extensiones de acordes	Progresión V – i
Progresión II – V – I	Tempo
Figuración	Forma
Dominantes secundarios (V/V), dominantes secundarios extendidos b9, tomados desde la tercera (V/Vb9, tomado desde la tercera del acorde).	

Tabla 9: Elementos musicales empleado de cada género, en los arreglos. (Autoría Propia)

3.1 Arreglo “Amor mío”

Amor mío, adaptación realizada por Juan Agustín Guerrero						
Compositor	Género	Tonalidad	Compás	Instrumentación	Forma	Armonía
Anónimo	Yaraví	Dm	Compuesto 6/8	Obra adaptada a piano	Binaria AB	Usa una armonía clásica del yaraví, en la cual se aplica un i (primer grado menor) un III (tercer grado mayor) y el uso del v (quinto grado menor),

						usando una cadencia modal (v-i).
--	--	--	--	--	--	----------------------------------

Tabla 10: Análisis de la obra Amor Mío (Autoría Propia)

Score

Amor Mio

Juan Agustin Guerrero Anonimo

"Yaravies Quiteños"

$\text{♩} = 90$

Piano



Pno.

Ilustración 40 Obra Amor mío, extraída del libro "Yaravies Quiteños" (Guerrero J. A., 1883)

Proceso de elaboración del Arreglo:

Luego del análisis de la obra, se procedió a realizar una adaptación de la misma, para guitarra sola. En este proceso se puede eliminar y aumentar notas y se trató de mantener la línea melódica.



Ilustración 41: Fragmento de la obra "Amor Mío", desarrollada en piano (Guerrero J. A., 1883)



Ilustración 42: Fragmento de la obra "Amor Mío", adaptada para guitarra (Autoría Propia)

En el proceso de adaptación de la obra a guitarra sola, se generó un problema con la altura de la melodía, por lo que se procedió a generar un cambio de tonalidad de "Dm" a "Cm". Este cambio nos genera más comodidad al momento de interpretar esta obra en guitarra sola.

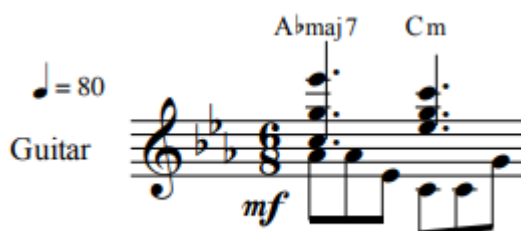


Ilustración 43: Fragmento de la obra "Amor Mío", Tonalidad de Cm (Autoría Propia)

En cuanto a la forma de la obra, se ha creado una introducción, la cual fue generada a partir de el motivo principal. Por lo que la estructura de esta obra sería: Intro, A, B, y una pequeña variación de la parte A, que cumple la función de cierre.



Ilustración 44: Introducción de la obra para guitarra sola "Amor Mío" (Autoría Propia)

En el proceso armónico, es donde se ha realizado la mayor parte de cambios, aplicando las técnicas mencionadas en el capítulo 2, como son la armonización por Voice Leading, el uso de Dials, cadencias II – V – I, acordes de paso, Acordes disminuidos y semi disminuidos.

A continuación, se procederá a explicar el proceso armónico que se ha tomado en el arreglo de la obra Amor Mío:

En la introducción, iniciamos con el acorde de Abmaj7, que vendría a ser el 6to grado de la tonalidad (este acorde también funciona como remplazo del 4 grado de Cm), el cual se dirige al primer grado simulando una cadencia plagal. Luego tenemos la progresión de acordes F9, E9 y Eb9, el acorde extendido de F9, vendría a ser el sustituto secundario de Bb, el acorde de E9 funciona como un acorde de paso, para conectar con el Eb9 que vendría a ser el III grado de la tonalidad, para después saltar al VII grado Bbsus4, este se dirige de un acorde de E7dim, el cual viene a sustituir al sub dominante extendido del iv grado menor, que es C9, para finalizar en el acorde de Cm.



Ilustración 45: Fragmento de la obra para guitarra sola "Amor mío". Uso del acorde de E9 como acorde de paso y uso del acorde E7dim, sustituto del sub dominante del iv grado menor (Autoría Propia)

Después, nos encontramos con la parte A, la cual inicia con un acorde de Cm, para pasar a un acorde de Eb7 (III grado), en el cual se desarrolla la melodía. Se emplea nuevamente la progresión F9, E9, Eb9, estos acordes fueron armonizados a partir de la melodía, esta progresión de acordes resuelve cromáticamente al acorde E7#9 que también vendría a ser el sustituto secundario del acorde de A (V/VI). Después, para poder resolver a Cm, primero pasamos por las notas de Eb octavadas, de esta manera reposamos en Cm, así terminamos la primera frase.



Ilustración 46: Fragmento de la obra para guitarra sola "Amor mío". Uso de la técnica Voice Leading en los acordes F9, E9 Eb9 y uso del acorde E7#9 como sustituto del VI grado (Autoría Propia)

La segunda frase de la parte A, es una variación de la primera frase, en la que empleamos una progresión de acordes, Eb7, E7, Fm9, G7, que se encuentran enlazados por cromatismos. el acorde de E7, vendría funcionar como un acorde de paso. Para finalizar la segunda frase empleamos los acordes de Eb7 (III grado mayor), Cm (i grado menor), G7 (Dominante o V grado), para terminar con el acorde de Eb5, el cual descende con el bajo en las notas de la escala (Bb, Ab, G), para finalizar en el acorde de Eb5 y pasar a la parte B.



Ilustración 47: Fragmento de la obra para guitarra sola "Amor mío". Variación de la segunda frase sección A (Autoría Propia).

La parte B, inicia con los acordes de Cm7 y F7, el acorde de F7 funciona como sustituto secundario del acorde de Bb. Después este acorde de F7 se dirige a un acorde de C7dim, esto es posible debido a que el acorde de F7, que en este caso se ha duplicado la tercera y omitido la 5ta, por lo tanto contiene las notas de F, A, Eb, A, resuelve a C7dim, manteniendo las notas de A y Eb, para que la nota de A que se duplico de la melodía resuelva a Gb, después se usa la nota Bb en la melodía, para acercarse al C, y de esta manera poder pasar al acorde de Cdim, y realiza una progresión de disminuidos entre C7dim y B7dim.

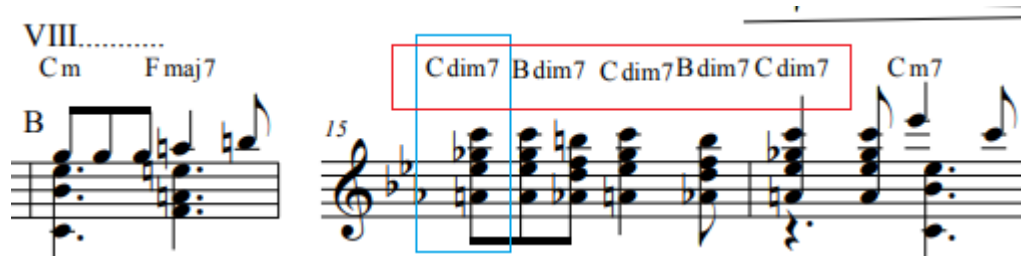


Ilustración 48: Fragmento de la obra para guitarra sola "Amor mío". Resolución cromática de Fmaj7 a Cdim7 (Autoría Propia)

La siguiente frase de la parte B, se desarrolla en las acordes de Cm7 y Eb/Bb, la melodía hace una pregunta y respuesta con el movimiento del bajo, después nuevamente empleamos el acorde C7dim, para pasar a un Cm y repetir esta pregunta y respuesta.

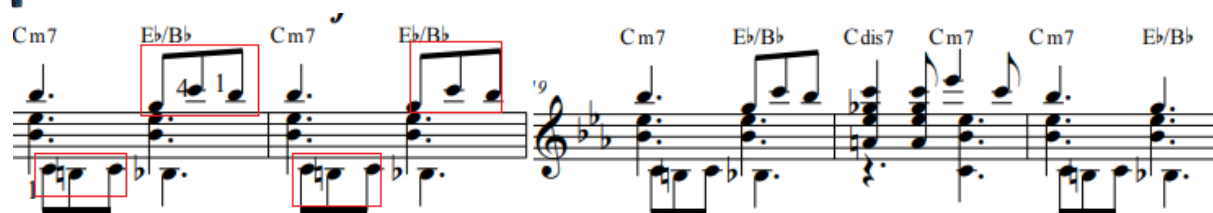


Ilustración 49: Fragmento de la obra para guitarra sola "Amor mío". Uso de una pregunta y respuesta entre el bajo y la melodía (Autoría Propia)

Para finalizar se ha empleado una variación rítmica a la segunda frase de la parte A, también se empleó el acorde de F7sus4, para resolver al acorde de Fm7, después empleamos el acorde de E7#9, que vendría a ser el sustituto secundario del acorde de A (V/VI), y después usamos nuevamente las notas de Eb en octavas para terminar reposando en el acorde de Cm (i grado menor).

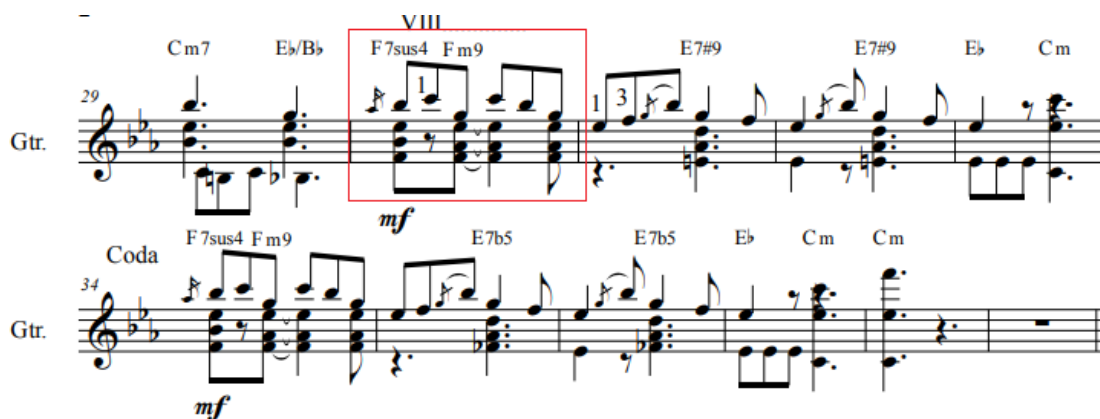


Ilustración 50: Fragmento de la obra para guitarra sola "Amor mío". Variación de la sección A, usada como coda (Autoría Propia)

3.2 Arreglo “La Bartola”

La Bartola, adaptación realizada por Juan Agustín Guerrero						
Compositor	Género	Tonalidad	Compás	Instrumentación	Forma	Armonía
Anónimo	Yaraví	Am	Compuesto 6/8	Obra adaptada a piano	Binaria AB	Usa una armonía clásica del Yaraví, en la cual se aplica un i (primer grado menor) un III (tercer grado mayor) y el uso del v (quinto grado menor), usando una cadencia modal (v-i).

Tabla 11: Análisis de la obra adaptada por Juan Agustín Guerrero “La Bartola” (Autoría Propia)

La Bartola

Juan Agustín Guerrero

Anónimo

"Yaravies Quiteños"

♩ = 80

Am

Am

Piano

Am

Em

C

Pno.

The image shows a musical score for a piece titled "La Bartola" by Juan Agustín Guerrero, with the subtitle "Yaravies Quiteños" and the composer listed as "Anónimo". The tempo is marked as 80 beats per minute (♩ = 80). The score is written for piano (Piano/Pno.) in 6/8 time. The first system consists of six measures, with a key signature of one flat (B-flat). The second system consists of six measures, with a key signature change to C major. The piano part is marked "Piano" and "Pno.". The score is divided into two systems, with the first system having a tempo marking and the second system having a key signature change.

Ilustración 51: Obra "La Bartola", extraída del libro "Yaravíes Quiteños" (Guerrero J. A., 1883)

Proceso de elaboración del Arreglo.

Luego del análisis de la obra, se realizó una adaptación de la misma para guitarra. En este proceso se puede eliminar o agregar notas, y se ha tratado de mantener la línea melódica y de la misma manera el uso de bajos.



Ilustración 52: Fragmento de la obra "La Bartola", extraída del libro "Yaravies Quiteños". Uso de la melodía (Guerrero J. A., 1883)

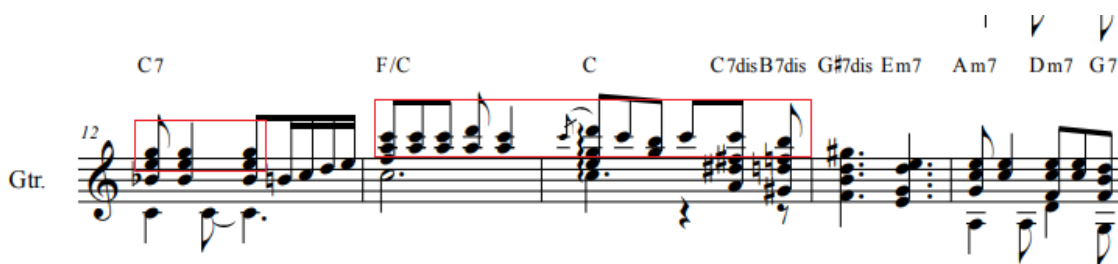


Ilustración 53 Fragmento de la obra para guitarra sola "La Bartola". Uso de la melodía en la guitarra (Autoría Propia)

En la forma de la obra se han hecho algunas variaciones, en el cierre de la obra se ha repetido la parte A generando una forma binaria compuesta ABA. También se han introducido estructuras como: Introducción, puente y una coda.

Como ya hemos revisado la introducción es una frase corta que nos introduce al tema. Esta frase tiene varias características similares al tema como son el uso de una misma progresión armónica, o podría ser el uso de un motivo variado.

La Bartola

Juan Agustín Guerrero

Anónimo
Nicolás Cabrera

♩ = 80

Am7/C Dm#9 G7 C7

Intro V III VIII X.....

Guitar

Dm9 C Dm9 C

Gtr.

C7dim B7dim G#7dim Em7 Am7 Dm7 G7 C7

9



Ilustración 54: Introducción de la obra para guitarra sola "La Bartola". (Autoría Propia)

Se ha incorporado un puente en la obra, para generar una transición entre el cambio de partes o secciones.

Am7 Am Am9 Am Am7 AmAm9 Am Em Am/E Em

21



Ilustración 55: Fragmento del puente de la obra para guitarra sola "La Bartola". (Autoría Propia)

Para finalizar la obra se ha repetido la parte A para dar paso a una coda, que la intensidad del sonido ira mermando con un decreciendo.



Ilustración 56: Fragmento de la coda, de la obra para guitarra sola "La Bartola". (Autoría Propia)

La armonía, es donde se ha realizado el mayor cambio. Se han aplicado las técnicas ya mencionadas en el capítulo 2, como son la armonización por Voice Leading, el uso de Diads, cadencias II – V – I, acordes de paso, acordes disminuidos y semi disminuidos.

A continuación, se procederá a explicar el proceso armónico que se ha tomado en el arreglo de la obra La Bartola:

En la introducción se ha realizado en base a una de las cadencias originales del tema, la cual es de un primer grado menor, a un tercer grado mayor (Am – C). En base a esto, al tercer grado se le aplico una cadencia II – V – I (Dm#9 – G7 -C7), la cual es muy empleada en el Jazz.



Ilustración 57; Fragmento de la obra para guitarra sola "La Bartola". Uso de la candencia II – V – I, en el acorde de C. (Autoría Propia)

Después se realizó una pregunta respuesta entre el cuarto grado menor con el tercer grado (Dm – C). Esto funciona muy bien, ya que el tercer grado tiene notas en común con el primer grado menor, por lo tanto, funcionaria como sustituto del primero.



Ilustración 58 Fragmento de la obra para guitarra sola "La Bartola". Desarrollo de la introducción, en una pregunta y respuesta entre los acordes de Dm y C. (Autoría Propia)

En la parte final de la introducción, se ha empleado el uso de acordes disminuidos, nos vamos de un tercer grado mayor, que en este caso es el acorde de C, a un acorde de Cdis, después al acorde de B7dis, G#7dim y resolvemos en el quinto grado menor de la tonalidad. Para realizar el uso de acordes disminuidos tenemos que tener en cuenta que su resolución, debe ser cromática, por lo tanto, de C a C7dim, se puede aplicar, ya que las notas de E y G resuelven a Eb o D#, Gb o F#. De la misma manera se produce una resolución cromática de C7dim a B7dim, aunque esta regla no es tan importante cuando la progresión se da entre acordes disminuidos, debido a que estos acordes generan tensión por su tritono, y esto hace que se pueda pasar por cualquier otro acorde con la misma característica.

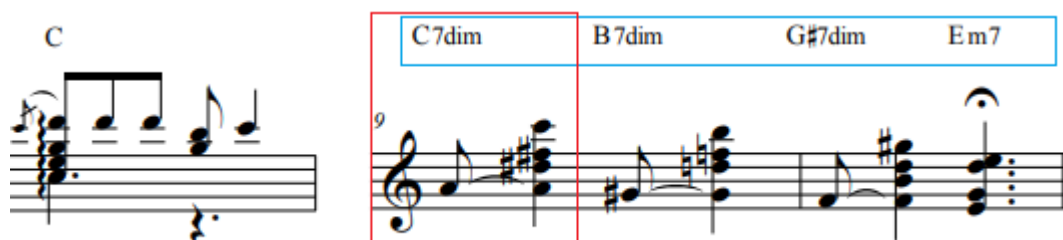


Ilustración 59: Fragmento de la obra para guitarra sola "La Bartola". Uso de una progresión de acordes disminuidos (Autoría Propia)

El acorde de G#7dim, aparte de estar dentro de una progresión de acordes disminuidos, también funciona como un acorde extraído de la escala menor armónica,

funcionando este como 7mo grado de la tonalidad. Por lo tanto, su resolución al acorde Em7 (quinto grado menor) funciona. Teniendo en cuenta también de que el séptimo grado, funciona como sustituto del quinto, generando la tensión necesaria para resolver al primer grado de la tonalidad Am y generando una progresión (Viidim – v – i).

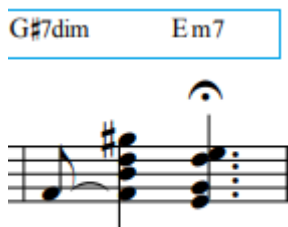


Ilustración 60: Fragmento de la obra para guitarra sola “La Bartola”. Uso del acorde G#7dim como sustituto principal del V grado (Autoría Propia)

La armonía en la parte A, ha sido realizada en base al Voice Leading, siendo esta armonizada desde la melodía. Iniciamos en un acorde Am7, el cual fue armonizado desde la nota de E, por lo que las voces de nuestro acorde quedan de la siguiente manera A o tónica, G o séptima, C o tercera y finalmente E o quinta.



Ilustración 61 : Fragmento de la obra para guitarra sola “La Bartola”. Uso de la técnica Voice leading sobre la nota de E, formando el acorde de Am7 (Autoría Propia).

En la primera frase encontramos la siguiente progresión de acordes Am, Dm7, G7, C7, como podemos apreciar esta es la misma progresión usada en la introducción, por lo que encontramos nuevamente el uso de una cadencia (II – V – I) del acorde de C. Después se usó unas notas de paso, las cuales nos aproximan a un acorde de F/C, que sería el VI grado mayor

de la tonalidad, para después resolver a C y aplicar nuevamente una progresión de acordes disminuidos.

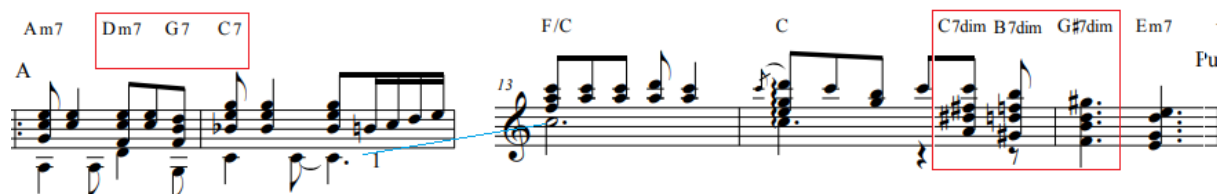


Ilustración 62 Fragmento de la obra para guitarra sola "La Bartola". Uso de notas de paso. (Autoría Propia)

Después encontraremos una variación en la parte A para pasar al puente. En esta variación, la progresión de disminuidos es sustituida por el acorde de F/C, para después concluir con el uso de diads.



Ilustración 63: Fragmento de la obra para guitarra sola "La Bartola". Variación de la parte A (Autoría Propia).

En el puente se usa los acordes de Am7 y Em generando así la cadencia característica del Yaraví, que viene a ser una cadencia modal que va del quinto grado menor a un primer grado menor (v – i). En el acorde de Am se han realizado algunas extensiones como es el uso de su 7ma y su 9na para poder generar movimiento en la melodía.



Ilustración 64: Fragmento de la obra para guitarra sola "La Bartola". Extensión de acorde de Am (Autoría Propia)

En la parte B, se realiza un cambio de tonalidad a su relativa C, para realizar este cambio se pasa por el acorde de Em, el cual es sustituto principal de C, que también funciona como 5 grado de Am. En esta sección iniciamos con un acorde de Cmaj7, para ir al acorde de G7 quinto grado mayor de la nueva tonalidad, para después ir al sexto grado menor Am7, y así resolver en el tercer grado menor Em7, que sería el sustituto principal del primer grado.

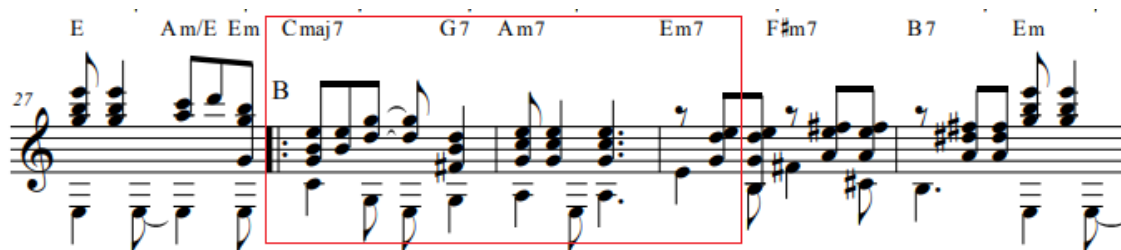


Ilustración 65 Fragmento de la obra para guitarra sola "La Bartola". Cambio de tonalidad a su relativa mayor C (Autoría Propia)

En el acorde de Em se aplicó una progresión (II – V – I), dándonos los acordes de (F#m, B7, Em). Para después concluir con los acordes Em, F y C, generando así una cadencia rota entre el cuarto y el primer grado (IV – I).



Ilustración 66: Fragmento de la obra para guitarra sola “La Bartola”. Uso de la progresión II – V – I sobre el acorde de Em (Autoría Propia).

Para finalizar la sección B se usó una variación de la primera frase. En este caso ya no se aplica la progresión II – V – I, y se han usado los mismos acordes en una octava superior.

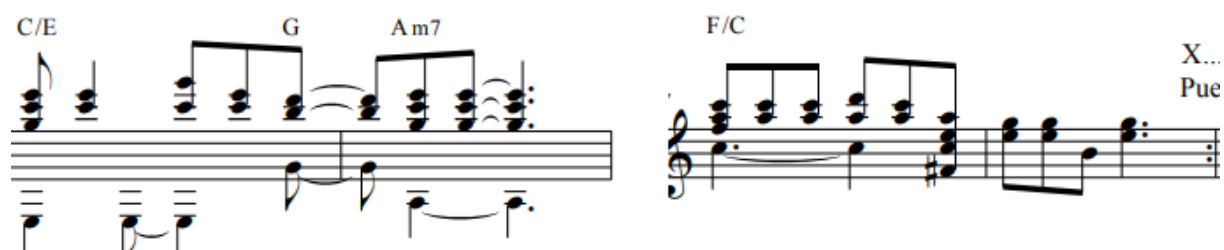


Ilustración 67: Fragmento de la obra para guitarra sola “La Bartola”. Variación de la sección B (Autoría Propia).

Después tenemos una variación del puente, que se encuentra en un arpeggio, para así regresar a la sección A y a su tonalidad original que es Am.

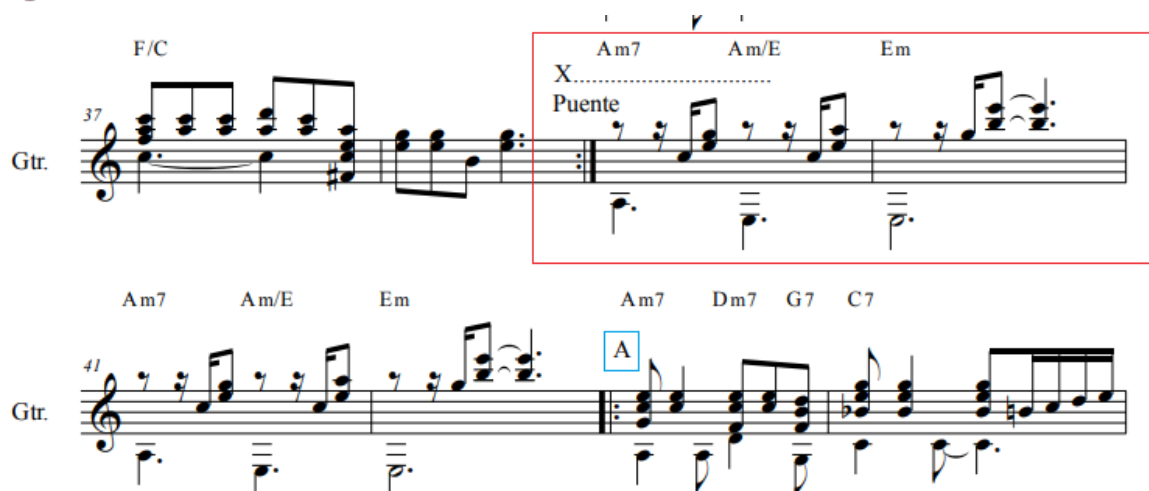


Ilustración 68: Fragmento de la obra para guitarra sola "La Bartola". Puente arpegiado, regreso a la sección A con la tonalidad de Am (Autoría Propia).

Finalmente se desarrolló una coda, en la cual se empleó un fragmento del puente y se aplicó un decreciendo para generar una sensación de cierre.



Ilustración 69: Coda de la obra para guitarra sola "La Bartola" (Autoría Propia).

3.3 Arreglo “Don Jacinto”

Don Jacinto, adaptación realizada por Juan Agustín Guerrero						
Compositor	Género	Tonalidad	Compás	Instrumentación	Forma	Armonía
Anónimo	Yaraví	Gm	Compuesto 6/8	Obra adaptada a piano	Binaria AB	Usa una armonía clásica del Yaraví, en la cual se aplica un i (primer grado menor) un III (tercer grado mayor) y el uso del v (quinto grado menor), usando una cadencia modal (v-i).

Tabla 12: Análisis de la obra adaptada por Juan Agustín Guerrero “Don Jacinto”. (Autoría propia)

Don Jacinto
Juan Agustín Guerrero
"Yaravies Quiteños" Anónimo

♩ = 80

Dm B♭ B♭ Gm B♭

Piano



6 Gm Gm Dm Dm Dm B♭

Pno.

Ilustración 70: Obra “Don Jacinto”, extraída del libro “Yaravies Quiteños” (Guerrero J. A., 1883)

Proceso de elaboración del arreglo Don Jacinto, para guitarra sola.

De la misma manera que las demás obras, se realizó un análisis de la obra para después realizar una adaptación de la misma para guitarra. En este proceso se puede agregar o quitar notas, y se ha procurado mantener la línea melódica de la obra.



Ilustración 71: Fragmento de la obra "Don Jacinto", extraída del libro "Yaravíes Quiteños". Desarrollo de la melodía en el piano (Guerrero J. A., 1883)



Ilustración 72: Fragmento de la obra para guitarra sola "Don Jacinto". Desarrollo melódico en la guitarra (Autoría Propia).

Tras el desarrollo del proceso de adaptación en esta obra de piano a guitarra, no se generó ningún inconveniente relacionado con la melodía y las posiciones del instrumento. Por lo tanto, se mantuvo la tonalidad de Gm.

En cuanto a la forma, se han incorporado algunas variaciones. En la primera sección se creó una introducción para dar inicio a la parte A, se ha realizado una reexposición de la parte A con variaciones, la cual la denominaremos A' (A prima), después se realiza un puente para el cambio a la sección B, en la que realizamos también un cambio de compás y cambio de tempo y ritmo. Al retomar la parte A, volvemos al tempo, ritmo y compás original, para finalizar con una coda

A continuación, veremos las diferentes partes que han sido agregadas:

- Introducción



Ilustración 73: Introducción de la obra para guitarra sola "Don Jacinto" (Autoría Propia).

- Puente



Ilustración 74: Puente de la obra para guitarra sola "Don Jacinto" (Autoría Propia).

- Coda

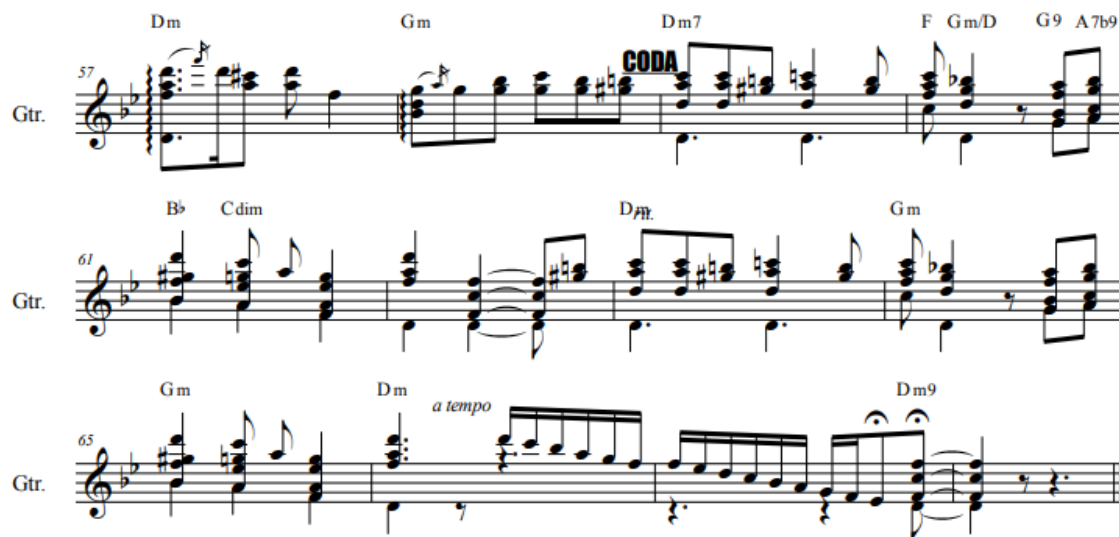


Ilustración 75: Coda de la obra para guitarra sola "Don Jacinto" (Autoría Propia).

Al igual que los arreglos anteriores, se han realizado variaciones en la armonía, hemos aplicado las técnicas ya mencionadas en el capítulo 2, como son la armonización por voice leading, el uso de diads, cadencias II – V – I, acordes de paso, acordes disminuidos y semi disminuidos.

A continuación, se procederá a explicar el proceso armónico que se ha tomado en el arreglo de la obra Don Jacinto:

En la introducción se ha realizado en base a la armonía del tema, se inicia en un acorde de Dm el cual acompaña una melodía que se encuentra armonizada por diads.

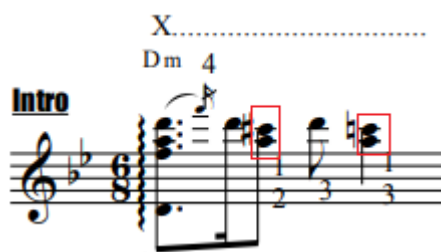


Ilustración 76: Fragmento de la obra para guitarra sola "Don Jacinto". Uso de diads (Autoría Propia).

Después empleamos el mismo acorde de Dm agregando la 7ma y en una posición diferente, para pasar al acorde de Bbmaj7, este acorde vendría a ser el tercer grado de la tonalidad el cual nos hace una transición para el acorde de Gm7 (i grado menor).

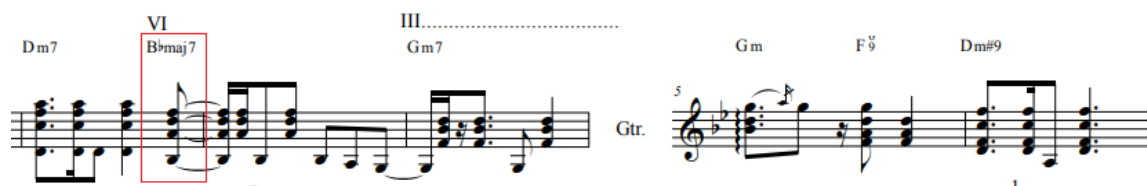


Ilustración 77: Fragmento de la obra para guitarra sola "Don Jacinto". Uso del acorde de Bbmaj7 como sustituto principal del acorde de Gm (Autoría Propia).

En el pasaje final de la introducción, usamos los acordes de Dm7, Cm7 y F7. Este acorde de F7, resuelve a un acorde de Bb, estos acordes son parte de una progresión II – V – I del acorde de Bb.

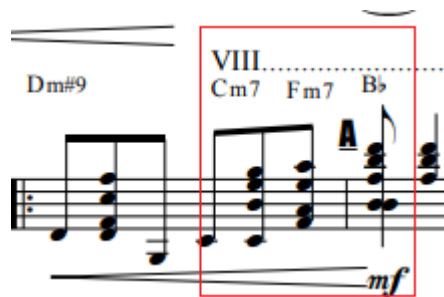


Ilustración 78: Fragmento de la obra para guitarra sola "Don Jacinto". Uso de la progresión II – V – I, del acorde de Bb (Autoría Propia).

En la sección A, se empleó el acorde de Bb como sustituto principal del primer grado, después nos vamos al acorde de Bbsus4 para dar movimiento a la melodía, a continuación, usamos el acorde de Dm (v grado menor), para después caer en el acorde de F/C (VII grado mayor) para reposar en el acorde de Gm (i grado menor), para repetir nuevamente la frase.

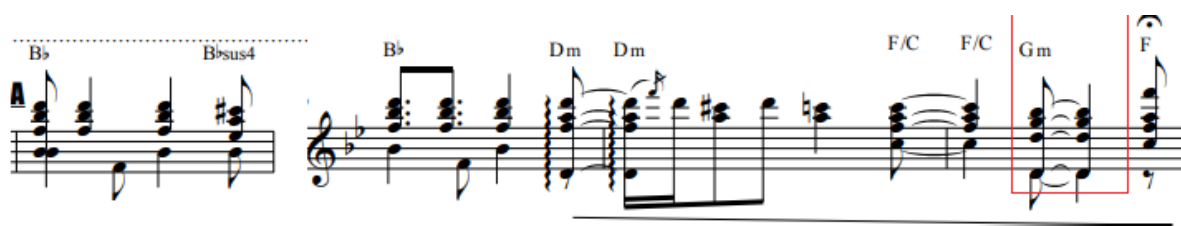


Ilustración 79: Fragmento de la obra para guitarra sola "Don Jacinto" (Autoría Propia).

En la siguiente frase repetimos la progresión de acordes Bb, Bbsus4, Bb, Dm, F/C y Gm, para después usar los acordes de G9, A7b9, B7dim, C7dim, F9, para al final reposar en el acorde de Dm. Estos acordes han sido desarrollados en base a la técnica de armonización Voice Leading.

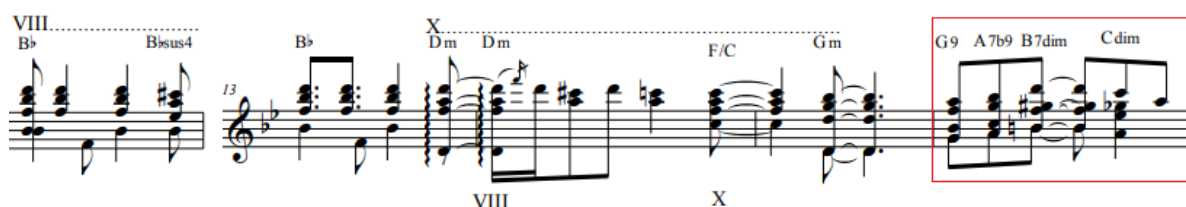


Ilustración 80: Fragmento de la obra para guitarra sola "Don Jacinto". Desarrollo de la técnica de Voice Leading (Autoría Propia).

La transición del acorde de Gm a G9, es posible debido a su resolución cromática, este cambio de carácter del acorde ha sido aplicado con la intención de generar tensión en la obra. La resolución a los siguientes acordes después del G9 va ser por grado conjunto, de una manera ascendente.

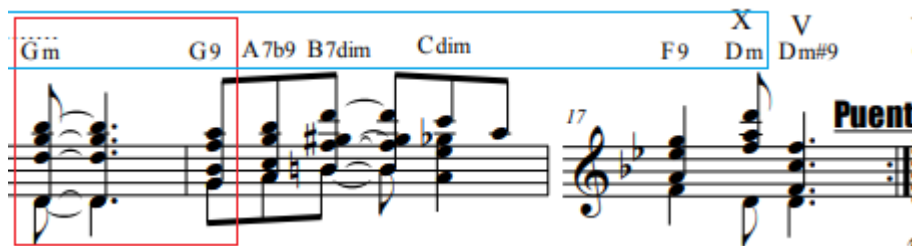


Ilustración 81: Fragmento de la obra para guitarra sola "Don Jacinto". Resolución cromática entre Gm y G9 (Autoría Propia).

Antes de ingresar a una reexposición de la parte A, se genera un pequeño puente que usa la cadencia característica del Yaraví, la cadencia modal de Dm a Gm (v-i).

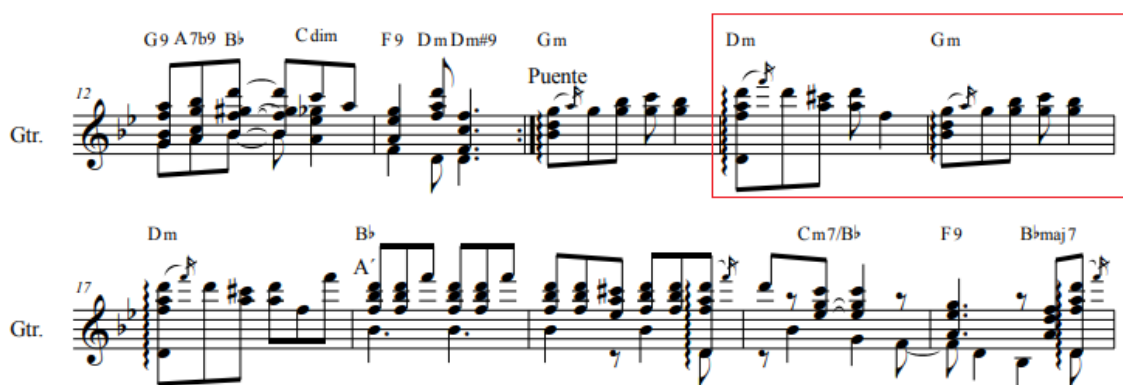


Ilustración 82: Fragmento de la obra para guitarra sola "Don Jacinto". Uso de la cadencia modal (v – i), característica del Yaraví (Autoría Propia).

Se realiza una reexposición de la parte A en la que se aplicamos una variación. Iniciamos nuevamente en el acorde de Bb, pero después se realiza una progresión (II – V – I) del acorde de Bb, (Cm7/Bb – F9 – Bb). El movimiento de bajo se lo aplico con notas cercanas al acorde.



Ilustración 83: Fragmento de la obra para guitarra sola "Don Jacinto". Uso de la progresión II – V – I, del acorde de Bb, movimiento del bajo por notas de aproximación (Autoría Propia).

Antes de iniciar la parte B, se ha usado nuevamente el puente el cual concluye con el acorde de Bb, para así realizar un cambio de tonalidad a su relativa mayor Bb.

En la parte B, se ha realizado primero un cambio del valor de la corchea, se empleó la corchea swing, este valor de corchea es característico del Jazz. Después se ha aumentado el tempo de 80 a 100 bps y se aplicó un cambio de métrica a 4/4.

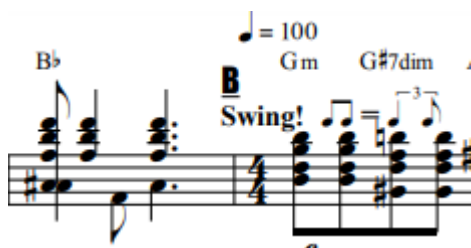


Ilustración 84: Fragmento de la obra para guitarra sola "Don Jacinto". Cambio de tempo, métrica y valor de la corchea (Autoría Propia).

En cuanto a la armonía, se hace una pequeña transición con los acordes de Gm, G#7dim, A7dim, los cuales se encuentran conectados por cromatismos y saltos a grado conjunto. En el salto de un acorde de Gm a G#7dim es posible ya que, la nota de Bb resuelve a Ab, la nota de D se mantiene, la nota del G resuelve a grado conjunto a F y la nota de Bb resuelve cromáticamente a B.



Ilustración 85: Fragmento de la obra para guitarra sola "Don Jacinto". Transición de Gm a G#dim (Autoría Propia).

Después del acorde de A7dim nos movemos cromáticamente a los acordes de A6/9, Bb6/9, C6/9, B6/9, C6/9, Bb6/9 y Bb, acordes que ha sido desarrollado en base técnica Voice Leading.

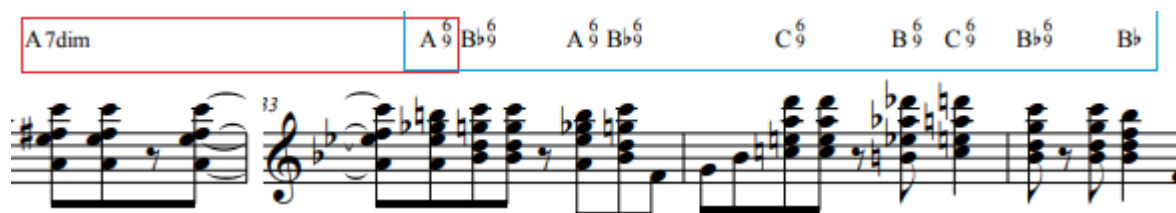


Ilustración 86: Fragmento de la obra para guitarra sola "Don Jacinto". Desarrollo cromático de A7dim (Autoría Propia).

Después repetimos una variación del motivo principal, este se encuentra en el acorde de Bb y Bbsus4. Finalmente resolvemos de Bb a B7dis, estos acordes tienen una resolución cromática. Para finalmente concluir la parte B con una progresión de acordes disminuidos.



Ilustración 87: Fragmento de la obra para guitarra sola "Don Jacinto". Variación del motivo principal en la sección B (Autoría Propia).

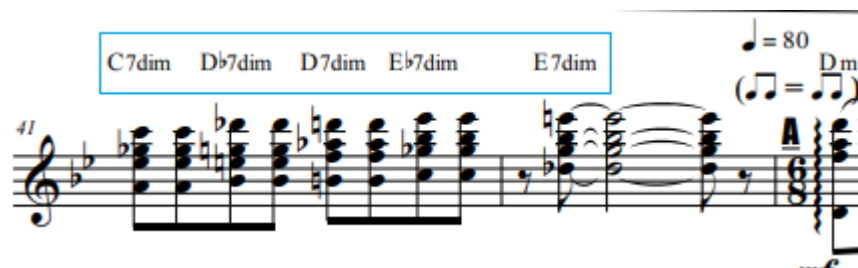


Ilustración 88: Fragmento de la obra para guitarra sola "Don Jacinto". Uso de una progresión de acordes disminuidos (Autoría Propia).

Finalmente repetimos la parte A con ligeras variaciones, para dar paso a la coda que se encuentra en la tonalidad de Gm, se vuelven a repiten varios motivos ya expuestos y la obra finaliza con el uso de la escala de Gm, que terminara reposando en su quinto grado Dm7#9.



Ilustración 89: Fragmento de la obra para guitarra sola "Don Jacinto". Uso de la escala menor en la sección final de la coda (Autoría Propia).

3.4 Arreglo “El Desengaño”

El Desengaño, adaptación realizada por Juan Agustín Guerrero						
Compositor	Género	Tonalidad	Compás	Instrumentación	Forma	Armonía
Anónimo	Yaraví	Gm	Compuesto 6/8	Obra adaptada a piano	Binaria AB	Usa una armonía clásica del Yaraví, en la cual se aplica un i (primer grado menor), un III (tercer grado mayor) y el uso del v (quinto grado menor), usando una cadencia modal (v-i).

Tabla 13: Análisis de la obra adaptada por Juan Agustín Guerrero “El Desengaño”. (Autoría propia)

El Desengaño
Juan Agustín Guerrero
"Yaravies Quiteños"

Anónimo



Ilustración 90: Obra “El Desengaño”, extraída del libro “Yaravies Quiteños” (Guerrero J. A., 1883)

Proceso de elaboración del arreglo de la obra El desengaño, para guitarra sola.

De la misma manera que las demás obras, se realizó un análisis de la misma, para después proceder a realizar la adaptación a guitarra y finalmente desarrollar el arreglo.

En cuanto a la tonalidad, se mantuvo el uso de Gm, como lo encontramos en la obra transcrita por Agustín Guerrero. En la parte B se hace un cambio de tonalidad a su relativa mayor, que es Bb en este caso.

Como en las obras anteriores, se ha creado una introducción, un puente y un cierre, el proceso creativo de las mismas, se encuentra basando en el uso de motivos de la obra. Por lo que la forma de la obra vendría a ser: Intro, A, Puente, B, Cierre.

A continuación, veremos las diferentes partes que han sido agregadas.

- Introducción



Ilustración 91: Introducción de la obra para guitarra sola "El Desengaño" (Autoría Propia).

- Puente

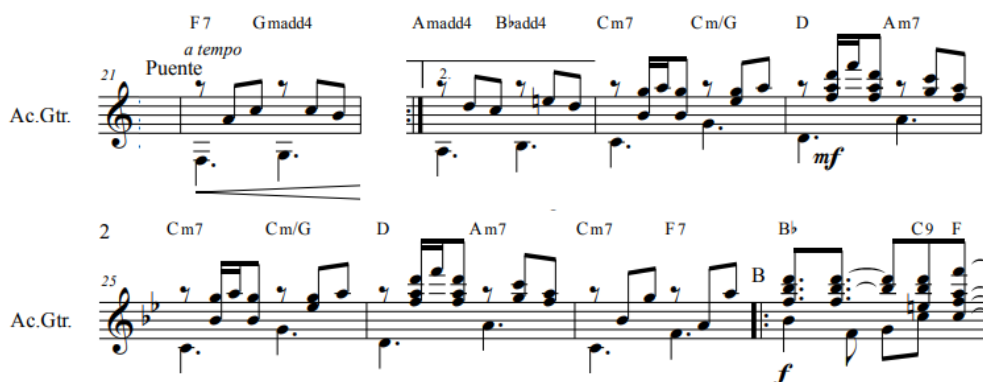


Ilustración 92: Puente de la obra para guitarra sola "El Desengaño" (Autoría Propia).

- Coda



Ilustración 93: Coda de la obra para guitarra sola "El Desengaño" (Autoría Propia).

En el caso de la armonía y melodía, fueron tratadas con las técnicas arreglistas planteadas en la investigación, a continuación, se explica, el uso de las mismas en la obra y un análisis de la armonía.

Se ha generado una introducción para esta obra, la cual inicia con la progresión de acorde Gm7#9 (i grado menor), F7 (VII grado mayor), Cm7 (iv grado menor) y Dm (v grado menor), se ha empleado acordes extendidos, en una progresión acorde a la tonalidad. Después se utiliza los acordes de Dm, D7dim, C7dim, Bb7dim, es posible usar esta progresión, ya que el acorde de Dm, se encuentra enlazado de forma cromática con el acorde de D7dim. Después se da una progresión de disminuidos, la cual es posible por el movimiento de sus tritonos.

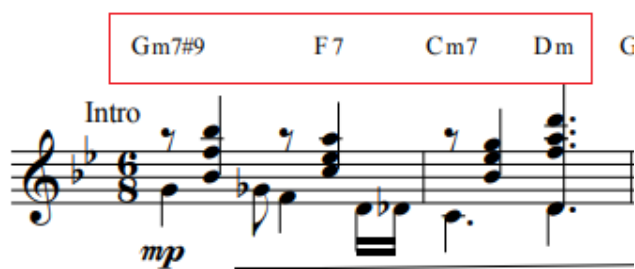


Ilustración 94: Fragmento de la obra para guitarra sola "El Desengaño". Uso de acordes extendidos (Autoría Propia).

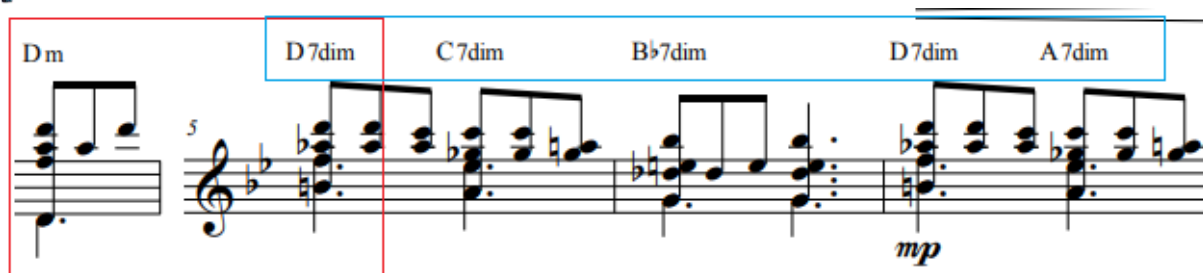


Ilustración 95: Fragmento de la obra para guitarra sola "El Desengaño". Paso cromático del acorde de Dm a D7dim y uso de una progresión de acordes disminuidos (Autoría Propia).

En la parte final de la introducción, la progresión de acordes disminuidos resuelve de A7dim, a Dm, en este caso el acorde de A7dim, viene a ser el sustituto del dominante secundario extendido del III grado (V/Vb9, tomado desde la tercera del acorde).



Ilustración 96: Fragmento de la obra para guitarra sola "El Desengaño". Uso del dominante secundario extendido, tomado desde la 3ra del acorde (V/Vb9, tomado desde la tercera) para pasar a Dm (Autoría Propia).

En la parte A, iniciamos con la siguiente progresión de acordes, Dm, A7#9, F7 y Gm7#9, estos acordes son parte de la tonalidad, a excepción del acorde de A7#9, que viene a ser el dominante secundario de Dm (V/V), así concluye la primera frase del parte A.

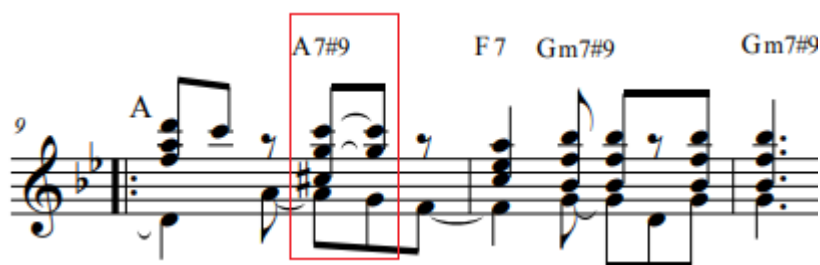


Ilustración 97: Fragmento de la obra para guitarra sola "El Desengaño". Uso del acorde A7#9 dominante secundario del acorde de Dm (V/V) (Autoría Propia).

En la segunda frase, partimos del acorde de Gm, para pasar a la progresión de Cm, Cm/G, Dm, Cm, Cm7/Bb, C7dim, A7dim, Eb7dim, D7dim y Bdim. Primero podemos observar que se ha empleado algunas variaciones del acorde de C, esto se debe a la intención de dar movimiento de la melodía y el bajo en esa sección, sin la necesidad de salirnos del acorde. Como ya se ha explicado antes, es posible el paso de Cm a C7dim, debido a su resolución cromática.

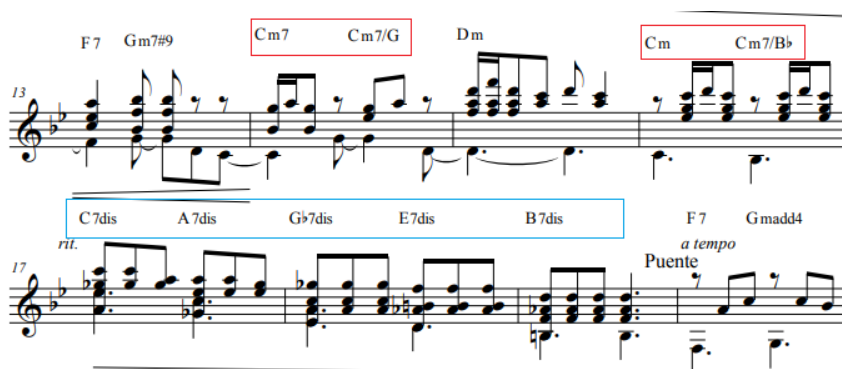


Ilustración 98: Fragmento de la obra para guitarra sola "El Desengaño". Variaciones del acorde de C, para el desarrollo melódico y uso de una progresión de disminuidos (Autoría Propia).

Antes de repetir la sección A, usamos una pequeña parte del puente, que emplea los acordes de F7, Gsus4 y Dm. Para pasar al acorde de F7, usamos el B7dim, que forma parte de la progresión de acordes disminuidos anterior, pero también viene a ser el sustituto del dominante secundario extendido de Cm, cuarto grado de la tonalidad (iv/Vb9, tomado desde la tercera del acorde), por lo que es posible el paso de B7dim a F7, al final se emplea una variación de la melodía en el bajo.



Ilustración 99: Fragmento de la obra para guitarra sola "El Desengaño". Uso del acorde de B7dim como sustituto de dominante secundario de Cm, tomado desde la tercera (iv/V, tomado desde la tercera del acorde) (Autoría Propia).

Antes de ir a la sección B, se ha creado un puente, en el que se usa los acordes de F7, Gmadd4, Amadd4, Bbadd4, Cm7, Cm/G, D, Am7. Estos acordes se encuentran dentro de la tonalidad, se añadió la 4ta a los acordes de G, A y Bb, como variación, para adquirir un color diferente de los mismos.

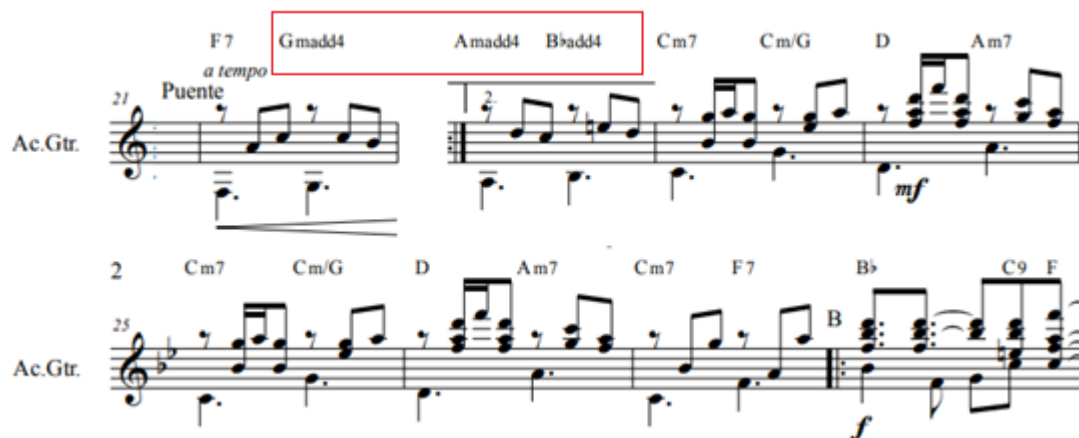


Ilustración 100: Fragmento de la obra para guitarra sola "El Desengaño". Variación de acordes (Autoría Propia).

En la sección B, se ha generado un cambio de tonalidad a la relativa mayor, que en este caso sería Bb. Para realizar este cambio, se usó los acordes de Cm como cuarto grado de Gm y F7 que funciona como sustituto principal del V (Dm) grado de Gm y también este acorde funciona como V grado de la tonalidad de Bb.



Ilustración 101: Fragmento de la obra para guitarra sola "El Desengaño". Uso del acorde de F7, para realizar un cambio de tonalidad a Bb (Autoría Propia).

En esta sección, nos encontramos con la siguiente progresión Bb, C9, F, Bb6 y Bb. El acorde de C9, es el dominante secundario del acorde de F (V/V), se usa el acorde de Bb6,

para armonizar la melodía y variar el color del acorde. Para repetir esta pequeña frase usamos notas que pertenecen a la escala, después usamos los acordes de Dm, A7#9, Gm7#9, se usa esta progresión para repetir la parte B y también para dar paso a la parte A nuevamente y regresar a la tonalidad de Gm.



Ilustración 102: Fragmento de la obra para guitarra sola "El Desengaño". Uso de sub dominantes (Autoría Propia).

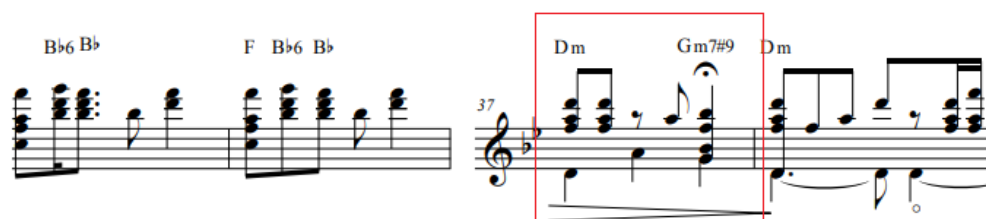
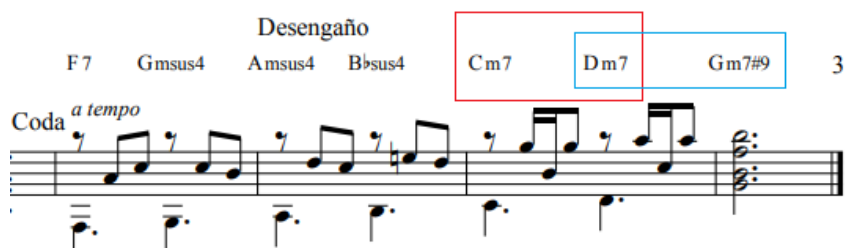


Ilustración 103: Fragmento de la obra para guitarra sola "El Desengaño". Uso del acorde de Dm, para regresar a la tonalidad de Gm (Autoría Propia).

La coda se desarrolló en base a variación de la parte inicial del puente. Para finalizar esta, se han empleado los acordes de Cm7, Dm7, para resolver al Gm7#9, cumpliendo con una cadencia modal que identifica al Yaraví (v grado menor - i menor).



4 CONCLUSIONES

A lo largo de esta investigación, hemos llegado a diferentes conclusiones basándonos en 3 aspectos: El aspecto estético, técnico y armónico.

En cuanto a las conclusiones estéticas podemos decir que: Al generar un proceso de fusión, en este caso entre el Yaraví con técnicas de Jazz, se puede ampliar el nicho musical de dichos géneros, ya que se genera una nueva propuesta que puede ser interesante tanto para los seguidores del Jazz, como para los seguidores de música popular ecuatoriana.

Sobre el aspecto técnico se puede decir que: Al momento que realizamos un arreglo para guitarra sola, se debe tener en cuenta los siguientes elementos: la tonalidad de la obra, el desarrollo melódico y el uso de las posiciones adecuadas sobre el mástil. El tener presente esto, nos optimizará el tiempo de elaboración de arreglos, ya que se tendrá que llevar melodía, acompañamiento y bajo, en el mismo instrumento.

En respeto a lo armónico podemos decir que: La aplicación de las técnicas de Jazz sobre el género ecuatoriano Yaraví es posible, debido a que estas técnicas, pueden complementar la armonía de este género. Esto se debe a que los géneros de música popular ecuatoriana cuentan con una armonía minimalista en cuanto al uso de acordes, por lo que se nos facilita y permite aplicar las técnicas de Jazz mencionadas en esta investigación.

Sobre el proceso creativo podemos decir que, al momento de realizar un arreglo, se tiene que tener claro lo que sucede en la obra original, para proceder a realizar una adaptación y de ahí, generar una propuesta nueva, que vendría a ser el arreglo.

5 BIBLIOGRAFÍA

- Alchurrón, R. (1991). *Composición y Arreglos de musica popular*. Buenos Aires : RICORDI AMERICANA S.A.E.C .
- Anzaldúa, L., & Aguilar, B. (2012). *Estudios teóricos Teoría de la música Arreglo I*. Mexico: M-Utveckling.
- Berendt, J.-E. (1994). *El Jazz: De Nueva Orleans al Jazz Rock*. Santafé de Bogotá, Colombia: Fondo de Cultura Económica Ltda.
- Fernández, J. (2 de Octubre de 2016). *Clases Guitarra Online*. Recuperado el 3 de Febero de 2020, de CHORD MELODY: RE-ARMONIZANDO UNA MELODÍA:
<https://www.clasesguitarraonline.com/armonia-para-guitarra/2016/9/27/melody-chords>
- Fisher, J. (1997). *The Complete Jazz Guitar Method, Mastering Chord - Melody*. USA: MCMXCV Alfred Publishing Co., Inc.
- Friedland, E. (1993). *Building Walking Bass Lines*. Hail Leonard Publishing Corporation .
- Gioia, T. (1997). *Historia del jazz*. Fondo de cultura económica .
- Godoy, M. (2005). *Breve Historia de la Música en el Ecuador* . Quto: Ecuador .
- Goialde, P. (2000). *HISTORIA DE LA MÚSICA DE JAZZ "Del free jazz a las musicas de fusión"*. España : Bubok Publishing S.L.
- Guerrero, J. A. (1883). *Yaravies Quiteños* . Madrid: Fortanet .
- Guerrero, P. (2004 - 2005). *Enciclopedia de la Música Ecuatoriana* . Quito: Corporación Musicológica Ecuatoriana Conmúsica Archivo Sonoro de la Música Ecuatoriana.
- Hart, B. (1993). *SOLO JAZZ GUITAR "The complete chord melody method"*. Atlanta: PolyGram international Publishing.
- Herrera, E. (1984). *Teoría Musical y Armonia Moderna*. Antoni Bosh.
- Herrera, E. (1986). *Técnicas de arreglos para la orquesta moderna*. Antoni Bosch.
- Ibarra, H. (2014). Ketty Wong Cruz La música nacional. Identidad, mestizaje y migración en el Ecuador. *ICONOS*, 157 - 170.
- Latham, A. (2011). *The Oxford Reference*, Online. (O. U. Press, Productor) Recuperado el 10 de Febrero de 2020, de The Oxford Companion to Music:
<https://www.oxfordreference.com/view/10.1093/acref/9780199579037.001.0001/acref-9780199579037-e-410?rskey=o1JRZf&result=464>
- Lorenzo, T. (2005). *El arreglo "Unpuzzle de expresión musical"*. J.M. BOSCH EDITOR .
- Martines, G. (s.f). *Historia y Concepto del Jazz*.
- Nestico, S. (1993). *THE COMPLETE ARRANGER*. United States of America: Fenwood Music Co.



Pease, T. (2003). *JAZZ COMPOSITION*. Boston: Berklee Press.

Salgado, L. (1952). *Música Vernácula Ecuatoriana*. Quito: Casa de la Cultura Ecuatoriana.

Torres, G. (1982). Diccionario Kichua - Catesllano. En G. Torres Fernades, *Diccionario Kichua - Catesllano* (pág. 24). Cuenca: Casa de ka Cultura Ecuatoriana. Nucleo Azuay.

Wong, K. (2013). *La música nacional. Identidad, mestizaje y migración en el Ecuador*. Quito: Casa de la cultura, Ecuatoriana .

6 ANEXOS

6.1 Partitura Amor Mio.

15

Score

Amor Mío

Juan Agustín Guerrero

Anónimo
Nicolás Cabrera

"Yaravies Quiteños"

XI C.VIII VII VIII..... VIII

♩ = 80

Guitar

mf

Intro

5 A♭maj7 6 Cm 5 F9 E9 E♭9 B♭sus4 E7dim

Gtr.

5 E♭7 F9 E9 E♭9 3 E7#9 E7#9 E♭ C.VIII..... Cm

10 E♭7 E7 Fm9 G7 1 E♭ Cm7G7 E♭5 Cm Fmaj7

Gtr.

15 Cdim7 Bdim7 Cdim7 Bdim7 Cdim7 Cm7 Cm7 E♭/B♭ Cm7 E♭/B♭

sfz *p* *f*

19 Cm7 E♭/B♭ Cdis7 Cm7 Cm7 E♭/B♭ Cm F7 Cdim7 Bdim7 Cdim7 Bdim7

Gtr.

24 Cdim7 Cm7 Cm7 E♭/B♭ Cm7 E♭/B♭ Cdim7 Cm7

f

Juan Agustin Guerrero Yaravies Quiteños©

¹⁵ Escuchar la obra arreglada para guitarra sola "Amor mío", adjuntada a esta investigación.

2

C. VIII..... Amor Mio

Gtr. 29

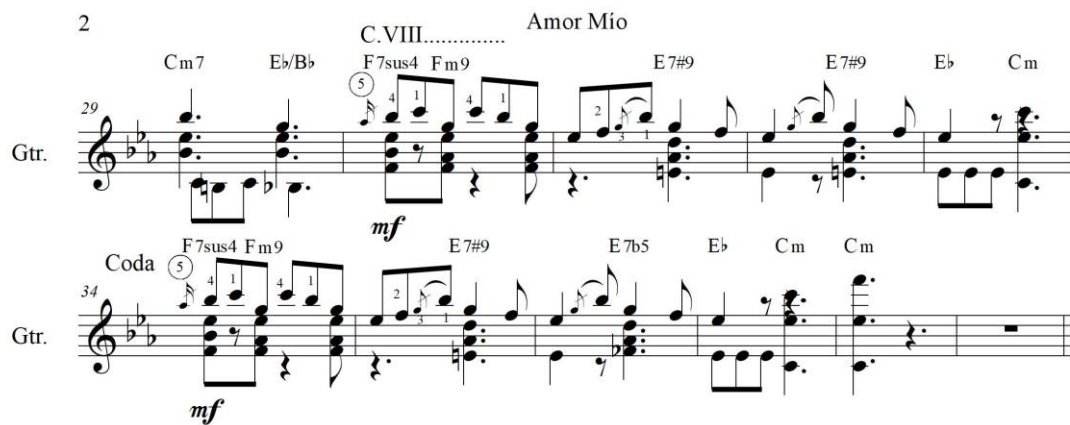
Cm7 Eb/Bb F7sus4 Fm9 E7#9 E7#9 Eb Cm

mf

Coda 34

F7sus4 Fm9 E7#9 E7b5 Eb Cm Cm

mf





Juan Agustín Guerrero

Anónimo

Nicolás Cabrera

Nicolas Cabrera ©

¹⁶ Escuchar la obra arreglada para guitarra sola “La Bartola”, adjuntada a esta investigación.

2

La Bartola

Am7 AmAm9 Am Em Am/E Em Em Am/E Em III.....
Cmaj7 G7

25 Gtr. V Am7 Em7 F#m7 B7 XII..... Em7

29 Gtr. X..... F/C XII..... C/E G Am7

33 Gtr. F/C Am7 Am/E Em

37 Gtr. X..... Puente V..... III VIII
Am7 Dm7 G7 C7

41 Gtr. A F/C C C7dim B7dim G#7dim Em7 Am7 Dm7 G7

45 Gtr.

La Bartola

3

Gtr.

49

C7

F/C

X.....

Am7

Am Am9

Am

Coda

53

Am7

Am Am9

Am Am7

Am Am9

Am Am7

Am Am9

Am Am7

Am Am9

Am

57

Am7

Am Am9

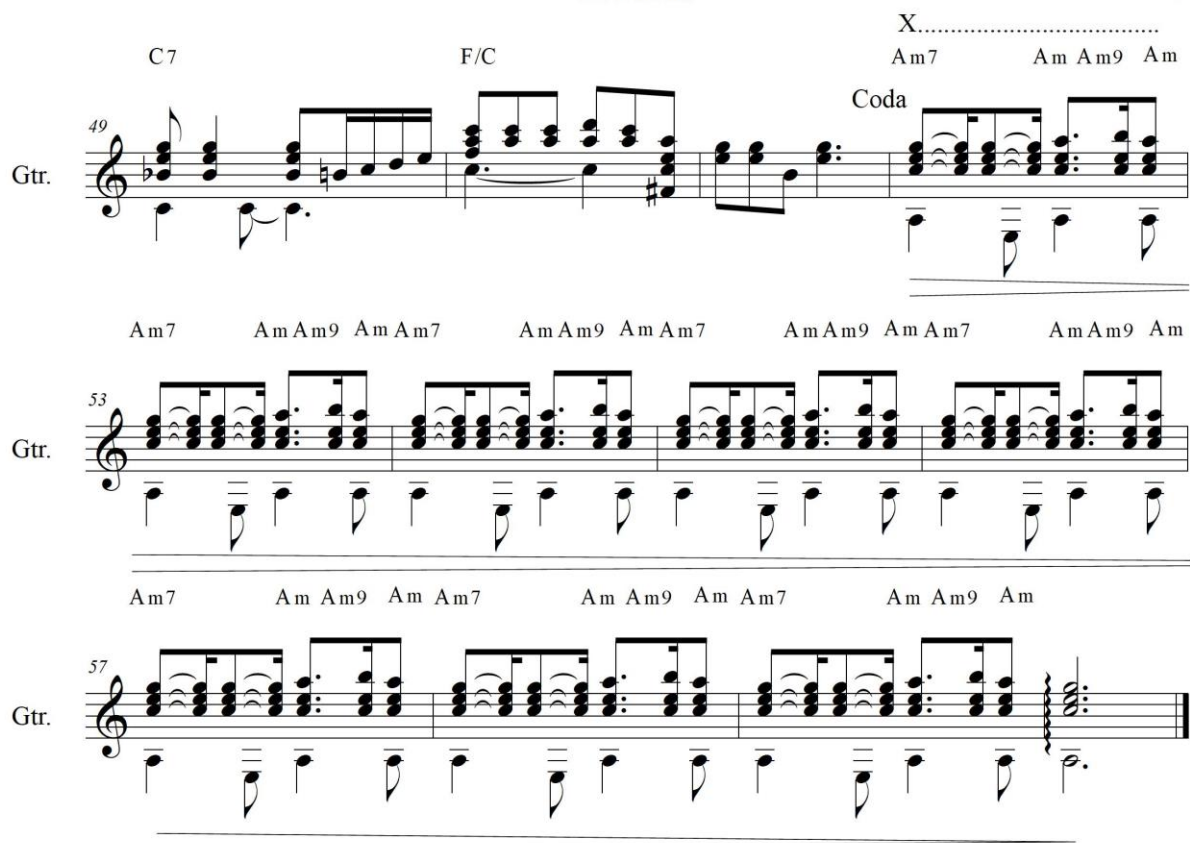
Am Am7

Am Am9

Am Am7

Am Am9

Am



6.3 Partitura Don Jacinto

17

Don Jacinto
Juan Agustín Guerrero

Anónimo
Nicolás Cabrera

"Yaravies Quiteños"

♩ = 80

Intro

Guitar

Gtr.

Gtr.

Gtr.

Gtr.

Gtr.

Puente

A

mp

mf

mf

mp

X.....

Dm 4

Dm7

VI Bbmaj7

III.....

Gm7

Gm

F 9

V.....

Dm#9

Dm#9

VIII.....

Cm7 Fm7 Bb

Bbsus4

Bb

Dm Dm

F/C F/C

Gm

F

VIII.....

Bb

Bbsus4

Bb

Dm Dm

F/C

Gm

V G9

VII A7b9

IX B7dim

VII Cdim

F9

X Dm

V Dm#9

VIII Gm

X Dm

Gm

Dm

Bb

Dm

Cm7/Bb

Yaravies Quiteños©

¹⁷ Escuchar la obra arreglada para guitarra sola "Don Jacinto", adjuntada a esta investigación.

2

Don Jacinto

Gtr.

25 F9 Bbmaj7 Cm7/Bb F9 Bbmaj7 Dm 4 1 3 1

29 Gm Dm Bb Gm G#7dim A7dim Swing! mf A 6 Bb 6 A 6 Bb 6 C 6 B 6 C 6 Bb 6 Bb A 6 Bb 6 A 6 Bb 6

33 Gtr.

37 C 6 B 6 C 6 VIII Bb Bbsus4 Bb Bbsus4 Bb Bbsus4 Bb Bb 6 Bb B7dim

41 Gtr. = 80 Dm 4 A 6 Bb 6 A 6 Bb 6 VIII Bb Bbsus4

45 Gtr. X Dm Dm 4 F/C F/C Gm F Bb Bbsus4

49 Gtr. Bb Dm Dm 4 F/C F/C Gm F G9 A7b9 Bb C dim

Don Jacinto

3

Gtr. 53 F9 Dm Dm#9 Gm **Puente** Dm 4 Gm 4 mf

Gtr. 57 Dm 4 Gm 4 VII..... CODA Dm7 F Gm/D V VII G9 A7b9 mf

Gtr. 61 IX Bb VII C dim 4 X Dm V Dm Dm Gm rit.

Gtr. 65 Gm Dm a tempo 1 4 2 1 3 1 4 2 1 V Dm9

6.4 Partitura El Desengaño

18

Score

Desengaño

Juan Agustín Guerrero
"Yaravíes Quiteños"

Anónimo
Nicolás Cabrera

Acoustic Guitar

Intro

mp

IX D7dim VII C7dim V Bb7dim D7dim A7dim Dm

Ac.Gtr.

5

mp

9

A7#9 F7 Gm7#9 Gm7#9 Dm A7#9

Ac.Gtr.

13

F7 Gm7#9 Cm7 Cm7/G Dm Cm Cm7/Bb

Ac.Gtr.

17

rit. VII C7dis IV A7dis I. Gb7dis E7dis B7dis

Puente *a tempo*

Ac.Gtr.

21

Amadd4 Bbadd4 Cm7 Cm/G D Am7

mf

©

¹⁸ Escuchar la obra arreglada para guitarra sola "El desengaño", adjuntada a esta investigación.

Desengaño

2 Cm7 Cm/G D Am7 Cm7 F7 (4) VIII Bb C9 F X

Ac.Gtr. 25 *f*

Ac.Gtr. 29 XV Bb6 Bb Bb C9 F Bb6 Bb

Ac.Gtr. 33 (5) F Bb6 Bb D Gm7#9 Bb6 Bb F Bb6 Bb

Ac.Gtr. 37 Dm Gm7#9 Dm A7#9 F7 Gm7#9 *mf*

Ac.Gtr. 41 Gm7#9 Dm A7#9 F7 Gm7#9 Cm7 Cm7/G *mp* *mf*

Ac.Gtr. 45 Dm Cm Cm7/Bb C7dis A7dis Gb7dis E7dis *rit.*

Desengaño

B7dis F7 Gmsus4 Amsus4 Bbsus4 Cm7 Dm7 Gm7#9 X 3

Ac. Gtr. 49 Coda *a tempo* 4

